T.c 969/32

CONSERVATORUL DE MUZICA „G. DIMA"

CONSERVATORUL
„G. DIMA"
BIBLIOTECA

LUCRARI DE

MUZICOLOGIE

VOL. 12-13
(1976-1977)

INVENTAR
2011

INV. 1992

I. 138. 45i / 1986

Inv. 1981

CLUJ-NAPOCA 1979

Redactor: lect. Dan Voiculescu

Corector: asist. Mircea Bejinariu

Traducerea rezumatelor:

asist. Petronela Cuteanu (fr.)
Erika Fotino (germ.)
asist. Ioana Andron (engl.)

C U P R I N S

1. Rodica Oana-Pop	Geneza procesului de învăţare a muzicii pe teritoriul patriei noastre în epoca veche	11
2. Andrei Benkő	Elemente structurale în unele dansuri din „Codicele Caioni" . .	23
3. Ligia Toma Zoicaş	Probleme de creaţie oglindite în pagini din corespondenţa lui Eusebie Mandicevschi	39
4. Gheorghe Merişescu	Pe urmele muzicienilor cehi în Transilvania în prima jumătate a secolului al XX-lea . . .	51
5. Lucia Hăngănu-Vătăşan	Cîntăreaţa Veturia Ghibu - biografie muzicală	65
6. Ninuca Oşanu-Pop Mihaela Olariu	Promovarea muzicii româneşti - principiu călăuzitor în viaţa şi activitatea profesoarei Ana Voileanu-Nicoară	83
7. Enea Borza	Creaţia pentru pian a lui Sabin V. Drăgoi	93
8. Ion Boroş	Privire asupra creaţiei muzicale româneşti pentru instrumente de suflat în secolul al XX-lea	105
9. Ştefan Angi	Faţă în faţă cu unele anticategorii estetice	123
10. Mircea Bejinariu	Tipologia publicului muzical din România în secolele XIX - XX . .	135
11. Rodica Ciurea	O interpretare psihologică a gîndirii muzicale	143
12. Valentin Timaru	Diapazonul şi sistemele de intonaţie	153

13. Constantin Rîpă	Evoluţia modurilor polifoniei vocale a Renaşterii către sistemul tonal-funcţional major-minor	161
14. Albert Györbiró	Unele aspecte privind sonoritatea pianului în raport cu coloristica orchestrei simfonice	171
15. Romeo Ghircoiaşiu	Aspecte ale notaţiei diviziunilor de ton în creaţia lui George Enescu	183
16. Iuliu Bonna	Funcţionalitatea diferită a microintervalisticii vocale în tragedia lirică „Oedip" de George Enescu	191
17. Vasile Herman	Structură şi textură în muzica românească contemporană - Implicaţii şi influenţe asupra formelor	205
18. Ede Terényi	Aspecte armonice specifice ale perioadei de înnoire a muzicii autohtone, cu referire specială la creaţia compozitorilor clujeni	219
19. Dan Voiculescu	O raritate tehnică muzicală şi cîteva replici ale ei în timp .	243
20. Tudor Jarda	Tehnica intonării acordurilor la viola cu căluşul drept, comparativ cu cuplul vioară contrabraci-violă la lăutarii din Transilvania	257
21. Gheorghe Petrescu	Elemente de lingvistică muzicală în folclorul bihorean. Bocetul (vaietul)	275
22. Ileana Szenik	Tipologia melodică folclorică în lumina variabilităţii şi stabilităţii (continuare) . . .	291
23. Ioan R. Nicola	Folclorul muzical al slovacilor din Bihor	311
24. Péter Vermesy	Iniţiere în creaţia muzicală la nivelul învăţămîntului elementar	329
25. George Iarosevici Serafim Christescu	Dispozitiv pentru ţinerea arcuşului instrumentelor muzicale cu coarde	337

S O M M A I R E

1. Rodica Oana-Pop	La génèse du processus d'apprentissage de la musique sur le territoire de notre patrie à l'époque antique	11
2. Andrei Benkő	Eléments structuraux dans certaines danses du „Codex Caioni" .	23
3. Ligia Toma Zoicaș	Des problèmes de la création reflétés dans les pages de la correspondance d'Eusebie Mandicevschi	39
4. Gheorghe Merișescu	Sur les traces des musiciens tchèques en Transylvanie dans la première moitié du XX-e siècle .	51
5. Lucia Hăngănuț-Vătășan	La cantatrice Veturia Ghibu - biographie musicale	65
6. Ninuca Oșanu-Pop Mihaela Olariu	La promotion de la musique roumaine - principe de base dans la vie et l'activité du professeur Ana Voileanu-Nicoară	83
7. Enea Borza	La création pianistique de Sabin V. Drăgoi	93
8. Ion Boroș	La création musicale roumaine pour cuivres et bois au XX-e siècle	105
9. Ștefan Angi	Vis-à-vis des anticatégories esthétiques	123
10. Mircea Bejinariu	La typologie du public musical de Roumanie au XIX-e et XX-e siècles	135
11. Rodica Ciurea	Une interprétation psychologique de la pensée musicale	143
12. Valentin Timaru	Le diapason et les systhèmes d'intonation	153

13. Constantin Rîpă	L'évolution des modes polyphoniques vocaux de la Renaissance vers le système tonal-fonctionnel majeur-mineur . .	161
14. Albert Györbiró	Quelques aspects concernant la sonorité du piano par rapport au coloris de l'orchestre symphonique	171
15. Romeo Ghircoiaşiu	Aspects de la notation des divisions de ton dans la création de Georges Enesco	183
16. Iuliu Bonna	La fonctionnalité différente de la microintervallique vocale dans la tragédie lyrique d'„Oedip" de Georges Enesco	191
17. Vasile Herman	Structure et texture dans la musique roumaine contemporaine	205
18. Ede Terényi	Aspects harmoniques spécifiques de la période de renouvellement de la musique autochtone, avec référance particulière à la création des compositeurs clujois	219
19. Dan Voiculescu	Une rareté technique musicale et quelques unes de ses répliques à travers le temps	243
20. Tudor Jarda	Technique de l'intonation des accords pour la viole avec bâillon droit comparativement au groupe d'accompagnement violon-viole chez les ménétriers de Transylvanie	257
21. Gheorghe Petrescu	Eléments de linguistique musicale dans le folklore de Bihor. La complainte funèbre	275
22. Ileana Szenik	La typologie folklorique dans la lumière de la variabilité et de la stabilité (suite)	291
23. Ioan R. Nicola	Le folklore musical des Slovaques de Bihor	311
24. Péter Vermesy	Initiation à la création musicale au niveau de l'enseignement élémentaire	329
25. George Iarosevici Serafim Christescu	Dispositif pour le maintient de l'archet des instruments musicaux à cordes	337

I N H A L T

1.	Rodica Cana-Pop	Der Ursprung des musikalischen Lernprozesses im Gebiet unserer Heimat in alter Zeit	11
2.	Andrei Benkő	Strukturelemente in einigen Tänzen des „Codex Caioni"	23
3.	Ligia Toma Zoicaş	Fragen des Musikschaffens, die in den Seiten der Korrespondenz Eusebie Mandicevschis erörtert werden . . .	39
4.	Gheorghe Merişescu	Auf den Spuren der tschechoslowakischen Musiker in Siebenbürgen in der ersten Hälfte des XX. Jh. . . .	51
5.	Lucia Hăngănuţ-Vătăşan	Die Sängerin Veturia Ghibu - eine musikalische Biographie	65
6.	Ninuca Oşanu-Pop Mihaela Olariu	Die Förderung der rumänischen Musik - wegweisender Grundsatz im Leben und Schaffen der Musikpädagogin Ana Voileanu-Nicoară	83
7.	Enea Borza	Die Klavierkompositionen von Sabin V. Drăgoi	93
8.	Ion Boroş	Das rumänische Musikschaffen für Blasinstrumente im XX. Jh.	105
9.	Ştefan Angi	Eine Konfrontation mit den ästhetischen Antikategorien	123
10.	Mircea Bejinariu	Die Typologie des Musikpublikums in Rumänien im XIX. und XX. Jh. . .	135
11.	Rodica Ciurea	Eine psychologische Interpretation des musikalischen Denkens	143
12.	Valentin Timaru	Der Stimmton und die Intonationssysteme	153

13. Constantin Rîpă	Die Entwicklung der vokalen polyphonen Tonarten der Renaissance zum tonal-funktionalen Dur-Moll-System	161
14. Albert Györbiró	Einige Betrachtungen über den Klavierklang in Beziehung zur Klangfarbe des symphonischen Orchesters	171
15. Romeo Ghircoiaşiu	Aspekte der Notierung der Tondivisionen im George Enescus Werk . .	183
16. Iuliu Bonna	Die unterschiedliche Funktionalität der vokalen Mikrointervallik in George Enescus tragischer Oper „Oedip"	191
17. Vasile Herman	Struktur und Textur in der rumänischen Musik der Gegenwart . . .	205
18. Ede Terényi	Spezifische Aspekte der Harmonie in der Erneuerungsperiode der einheimischen Musik, mit besonderer Beziehung auf das Schaffen der Komponisten von Cluj-Napoca .	219
19. Dan Voiculescu	Eine satztechnische Rarität und ihre Übernahme im Laufe der Zeit	243
20. Tudor Jarda	Die Technik der Akkordintonation an der Bratsche mit geradem Steg im Vergleich zur Begleitgruppe Violine-Bratsche in den Ausführungen der Volksmusikanten aus Siebenbürgen	257
21. Gheorghe Petrescu	Elemente der Musiksprache in der Folklore des Bezirkes Bihor. Die Totenklage	275
22. Ileana Szenik	Die melodische Typologie der Folklore unter dem Aspekt der Variabilität und der Stabilität (Fortsetzung)	291
23. Ioan R. Nicola	Die Musikfolklore der Slowaken aus dem Gebiet Bihor	311
24. Péter Vermesy	Anleitung zum Komp[illegible] bei Kindern der niedri[illegible]tufen	329
25. George Iarosevici Serafim Christescu	Eine Vorrichtung zum [illegible] des Bogens der Streichinstrumente . .	337

C O N T E N T S

1.	Rodica Oana-Pop	The genesis of the process of learning music on the territory of our country in the ancient epoch . .	11
2.	Andrei Benkő	Structural elements in some dances of „Codex Caioni"	23
3.	Ligia Toma Zoicaş	Problems of creation mirrored in the letters of Eusebie Mandicevschi	39
4.	Gheorghe Merişescu	On the traces of the Chek musicians in Transylvania in the first half of the 20-th century	51
5.	Lucia Hăngănuţ Vătăşan	The singer Veturia Ghibu - a musical biography	65
6.	Ninuca Oşanu-Pop Mihaela Olariu	The promotion of Romanian music - a leading principle in the life and activity of the teacher Ana Voileanu-Nicoară	83
7.	Enea Borza	The pianistic creation of Sabin V. Drăgoi	93
8.	Ion Boroş	The Romanian musical creation for wind instruments in the 20-th century	105
9.	Ştefan Angi	Face to face with aesthetic anti-categories	123
10.	Mircea Bejinariu	The typology of the musical public in Romania in the 19-th and 20-th centuries	135
11.	Rodica Ciurea	A psychological interpretation of the musical thinking	143
12.	Valentin Timaru	The diapason and the systems of intonation	153

13. Constantin Rîpă	The evolution of the vocal polyphonic modes of the Renaissance, towards the tonal-functional major-minor system	161
14. Albert Györbiró	Some aspects regarding the sonority of the piano in relation to the colour of the symphonic orchestra .	171
15. Romeo Ghircoiaşiu	Aspects of the notation of the tone divisions in George Enescu's creation	183
16. Iuliu Bonna	The different functionality of the vocal microintervals in the lyrical tragedy „Oedipus" by George Enescu	191
17. Vasile Herman	Structure and texture in contemporary Romanian music	205
18. Ede Terényi	Harmonic aspects specific to the period of renewing autchtonous music, with special reference to the creation of the composers of Cluj-Napoca	219
19. Dan Voiculescu	A musical technical rarity and some of its replies in time	243
20. Tudor Jarda	The technique of accord intonation at the viola with a straight bridge as compared with the violin-viola accompaniment group	257
21. Gheorghe Petrescu	Elements of musical linguistics in the folklore of Bihor. The lament (wailing)	275
22. Ileana Szenik	The folkloric melodical typology in the light of variability and stability (a sequel)	291
23. Ioan R. Nicola	The musical folklore of the Slovaks in Bihor	311
24. Péter Vermesy	Initiation in the musical creation at the level of elementary school teaching	329
25. George Iarosevici Serafim Christescu	Device for keeping the bow of the musical string instruments	337

GENEZA PROCESULUI DE ÎNVĂŢARE A MUZICII PE TERITORIUL PATRIEI NOASTRE ÎN EPOCA VECHE

Rodica Oena-Pop

Geneza învăţării muzicii - artă ce însoţeşte fiinţa umană de-a lungul întregii sale existenţe, influenţînd-o profund şi multilateral - se confundă cu însăşi apariţia fenomenului social pe care-l reprezintă educaţia. In acţiunea de transmitere a experienţei de muncă şi viaţă a generaţiilor tinere, muzica a deţinut, încă din fazele primare ale dezvoltării societăţii, un rol însemnat, fiind prezentă în cele mai diverse momente ale activităţii umane, de la vînătorile în cete pînă la ritualurile magice, de la ceremoniile funebre pînă la serbările orgiastice. Strămoşii îndepărtaţi ai poporului român - ca, de altfel, ai tuturor celorlalte popoare - s-au folosit de sonorităţi muzicale emise cu vocea sau la cele mai simple instrumente de percuţie şi de suflat, în procesul muncii, în exprimarea unor năzuinţe şi trăiri afective individuale şi colective. Evident, imitarea cîntecului păsărilor, în scopul ademenirii lor, hăuliturile, chiotele de bucurie, jeluirile de durere, articulaţiile ritmice care însoţeau rudimentele melodice menite să faciliteze efortul de muncă nu reprezentau încă o muzică propriu-zisă. Pe măsura ascensiunii omului primitiv spre modalităţi superioare de viaţă, arta muzicală ajunge de la organizări sonore nedefinite la succesiuni intervalice dotate cu însuşiri semantice şi proprietăţi estetice determinate, la frînturi melodice şi melodii tot mai precis configurate.

Strîns conexată iniţial cuvîntului şi gestului - sincretismul fiind forma de exteriorizare dominantă a celor mai vechi epoci istorice -, muzica devine treptat un mijloc independent, specific, de expresie a unor gînduri şi sentimente.

Asemeni altor popoare străvechi, şi traco-geţii transmiteau

cunoştinţele muzicale din tată în fiu. Cu timpul s-a produs şi în acest domeniu o specializare a celor mai pricepuţi în actul iniţierii muzicale, constituindu-se o categorie socială aparte, cea a dascălilor, recrutaţi din rîndul bătrînilor, preoţilor, conducătorilor de triburi.

Atît tracii cît şi geto-dacii manifestau pentru muzică un adevărat cult, considerînd-o capabilă să purifice sufletul şi totodată să vindece organismul, să fortifice voinţa oamenilor şi să-i emoţioneze, să îmblînzească fiarele, să înduplece forţele supranaturale.

Legendarului O r f e u, atît de des evocat în scrierile antice, i se atribuie origine tracă[1], iar mitul său ilustrează cu prisosinţă extraordinara putere de influenţare a muzicii. Acest cîntăreţ, despre care se spune că fermeca prin arta sa munţii, copacii şi pietrele, animalele de pradă şi păsările răpitoare şi pe înşişi stăpînii infernului, este considerat unicul muzician „care nu a învăţat de la nimeni", fiindcă înaintea lui nu s-a ivit nici un „înaintaş" proeminent[2]. Printre cei care s-au ocupat în vechime cu muzica este menţionat şi cîntăreţul trac T h a m i r i s ; conştient de frumuseţea glasului său, el a îndrăznit „să arunce muzelor o chemare la întrecere"[3]. In tabăra de oşti de la Potideea, „un trac, discipol al lui Z a m o l x i s", l-a învăţat pe S o c r a t e o e p o d ă (melodie-descîntec intonată spre vindecarea

---

1. A. A n d r e e v, Izvoare despre muzica vechilor traci, în: Buletinul Institutului de muzică al Academiei bulgare de ştiinţe, Sofia, 1956; S t r a b o, Geographia, X, 17, unde se afirmă: „Cei mai vechi cîntăreţi-Orfeu, Musiaios şi Thamiris-erau traci".

2. P s e u d o - P l u t a r h, Despre muzică, traducere, notiţă introductivă şi note de Mihail Nasta, în vol. Arte poetice. Antichitatea, culegere îngrijită de D.M.Pippidi, Ed. Univers, Bucureşti, 1970, p.432.

3. P s e u d o - P l u t a r h, Despre muzică, op.cit., p.429; H o m e r, Iliada (cîntul II, versurile 584-59[illegible] în românește de G.Murnu, studiu introductiv şi comentat de D.M. Pippidi, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1959, p.71, unde se descrie şi destinul tragic al lui Thamiris: pentru că le-a întrecut în arta cîntării,

„Zînele atunci l-au orbit de necaz şi luatu-i-au darul
Dumnezeiesc şi făcut-au cu totul să uite de l[illegible]ră".

bolilor)[4].

Geţii apelau la muzică spre transmiterea unor mesaje de pace, spre obţinerea clemenţei, în confruntările cu duşmanii, „cîntînd din chitarele pe care le aduc cu ei cînd se găsesc într-o solie"[5]. La rîndul lor, preoţii geţilor „rugau în cîntece pe zeii patriei să se îndure de ei" şi să-i izgonească pe cotropitori[6]. Străvechii locuitori de neam getic ai cîmpiei Transilvaniei, agatîrşii, utilizau muzica drept metodă de memorizare: „ei cîntau legile ca să nu le dea uitării"[7].

Cum în configuraţia rugăciunilor muzica intra organic, şi cum preoţii transmiteau tinerilor cunoştinţe în legătură cu religia lor, este de presupus că însuşi D e c e n e u - marele preot al tuturor dacilor, principalul sfetnic al lui B u r e b i s t a - se slujea, în îndeplinirea funcţiei sale, de această artă. In cultul închinat lui Zamolxis, apropierea de zeu prin intermediul rugăciunilor şi al muzicii reprezenta o modalitate de invocare şi slăvire a forţelor supranaturale, alături de care, se credea, s-ar afla sufletul după moarte[8].

---

4. P l a t o n, Charmides, traducere, note introductive şi note de Simina Noica, în: Opere, vol.I, ediţie îngrijită de Petru Creţia şi Constantin Noica, colecţie îngrijită de Idel Segall, Intreprinderea Poligrafică, Cluj, 1974, p.183.

5. x x x, Fontes ad Historiam Dacoromanae pertinentes, vol.I, sub redacţia lui V. Iliescu, V.C.Popescu, Gh.Ştefan, Ed.Academiei, Bucureşti, 1964, p.319, unde se reproduce, în traducere, pasajul respectiv din cartea 46 a Istoriilor lui Teopomp; V. P â r v a n, Getica, o protoistorie a Daciei, Ed. Cultura Naţională, Bucureşti, 1926, p.144, unde acelaşi pasaj este tradus astfel: „Geţii fac soliile cu citare şi cîntînd tot timpul din aceste instrumente".

6. J o r d a n e s, De origine actibus Getarum, XI, 10; O. L. C o s m a, Hronicul muzicii româneşti, vol.I, Epoca străveche, veche şi medievală, Ed. muzicală, Bucureşti, 1973, p.17; R. G h i r c o i a ş i u, Contribuţii la istoria muzicii româneşti, vol.I, Ed. muzicală, Bucureşti, 1963, pp.20-21.

7. A r i s t o t e l, Opera omnia Graece et Latine, IV, Paris, 1857, p.224, cf. C. G e n e a, Din trecutul culturii muzicale româneşti, Ed. muzicală, Bucureşti, 1965, p.9; V. P â r v a n, Getica, o protoistorie a Daciei, op.cit., p.167, unde citatul este tradus astfel: „verifică legile şi le cîntă spre a le ţine bine minte".

8. O. L. C o s m a, Hronicul muzicii româneşti, vol.II, op. cit., p.16.

Legate de credinţele dacilor erau şi ritualurile în cinstea zeului G e b e l e i z i s sau a zeiţei B e n d i s - divinitate a pădurilor şi a lunii, slăvită în cîntece, mai ales de femei[9]. Ceremonialul înmormîntării era socotit de traco-geto-daci „prilej de sărbătoare, cinstindu-l ca pe nişte lucruri sfinte, prin cîntec şi joc"[10].

Muzica era implicată deopotrivă în practicarea obiceiurilor cu caracter profan ale strămoşilor noştri: dansuri solo sau în grup, jocuri de arme, serbări, ceremonii, ospeţe, în cadrul cărora cîntecul vesel era susţinut de acompaniament instrumental. Dansul războinic al tracilor, denumit k o l a - v r i s m o s, se executa „în sunetele flautului"[11], iar ospeţele se desfăşurau „în sunetele cornului şi ale altor instrumente de suflat, precum şi ale m a g a d i s u l u i (lirei, n.n.)"[12].

Săpăturile arheologice efectuate pe teritoriul ţării noastre au scos la iveală instrumente muzicale traco-dace sau resturi din acestea, aparţinînd epocii neolitice[13]. De asemenea, ne-au parvenit reprezentări de instrumente muzicale realizate pe vechi monumente, un exemplu semnificativ constituindu-l basorelieful Cavalerul trac descoperit la Gilău (jud. Cluj), ce

---

9. O. L. C o s m a, Hronicul muzicii româneşti, op.cit., I, p.31; S t r a b o, Geographia, op.cit., VII, 3, 4, unde, în legătură cu sacrificiile religioase făcute de femeile geto-dace, se arată: „Jertfe de cinci ori pe zi aduceau; cîntau din chimvale, şapte sclave"; Vl. H a n g a, Crestomaţie pentru studiul istoriei statului şi dreptului R.P.R., vol.I, Ed. de Stat pentru literatură economică şi juridică, Bucureşti, 1955, pp.43-44.

10. x x x, Fontes ad Historiam Dacoromaniae pertinentes, vol.I, op.cit., p.389; O. L. C o s m a, Hronicul muzicii româneşti, vol.I., op.cit., p.32.

11. R. G h i r c o i a ş i u, Contribuţii la istoria muzicii româneşti, vol.I, op.cit., pp.27-28; X e n o f o n, Anabasis, VI, 1, 5-6, unde dansul kolavrismos este astfel descris: „(...) se ridicară mai întîi nişte traci şi, cu totul armaţi, dansară în sunetul flautului; ei săltau uşor şi se înălţau foarte sus; ţineau în mîini săbiile lor goale, părea a se servi de ele ca într-o luptă".

12. X e n o f o n, Anabasis, VI, 5-6; O. L. C o s m a, Hronicul muzicii româneşti, vol.I, op.cit., p.32.

13. C. G h e o r g h e a, Din trecutul culturii muzicale româneşti, op.cit., pp.8-9, 15-17.

ne înfăţişează un călăreţ purtînd în mîna stîngă o chitară cu şase coarde[14].

Relaţiile complexe dintre geto-daci şi coloniile greceşti de pe ţărmul Mării Negre, întemeierea încă din secolul VII î.e.n. a coloniilor Histria, Callatis şi Tomis - organizate sub aspect social, politic şi cultural după modelul Atenei - au avut drept urmare extinderea sistemului de educaţie al Greciei antice în această zonă a ţării noastre. Iniţierea în tainele muzicii era inclusă atît în cadrul educaţiei primită de fete în familie, cît şi în şcolile particulare de grămătici şi chitarişti, frecventate de băieţi. Alături de scris-citit şi socotit, se învăţa declamarea versurilor, cîntul şi muzica instrumentală (chitara, lira), aflată în mare cinste la greci încă din epoca homerică. Gramatica era considerată „o ramură a muzicii", astfel încît acelaşi profesor, grămăticul, preda ambele discipline, după cum ne informează primii autori de scrieri pedagogice din lumea greco-romană[15].

Pătrunderea civilizaţiei elene în cetăţile pontice a determinat de asemenea răspîndirea, în această parte a Daciei, a manifestărilor teatral-muzicale, îndeosebi a tragediei antice - care atribuia un rol de maximă importanţă corului - şi a serbărilor cu caracter de întrecere muzicală şi poetică, denumite a g o n e s. Participanţii la concursurile agonale erau constituiţi în asociaţii finanţate de cîte un a g o n o t e t, care cheltuia sume considerabile pentru întreţinerea concuren-

---

14. V. C o s m a, Mărturii arheologice asupra vieţii muzicale pe teritoriul românesc în perioada comunei primitive şi a sclavagismului, în: Studii de muzicologie, vol.I, Ed. muzicală, Bucureşti, 1965, p.379.

15. Q u i n t i l i a n u s, Institutio Oratoria, traducere, studiu introductiv, tabel cronologic, note, indici de Maria Hetco, Ed. Minerva, Bucureşti, 1974, cap.X, 17, 18 (pp.106-107): „(...) odinioară gramatica şi muzica erau unite, dacă este adevărat că Archytas şi Evenus socoteau gramatica drept o ramură a muzicii şi că ambele arte erau predate de acelaşi profesor. Aşa afirmă Sofron, autor de mimi, e drept, dar atît de preţuit de Platon, încît se spune că în momentul morţii avea la căpătîi cărţile acestuia. La Eupolis, Prodamus predă şi muzica şi gramatica, iar Maricas, adică Hyperbolus, mărturiseşte că din muzică nu cunoaşte nimic în afară de gramatică. De asemenea, Aristofan, nu într-o singură operă, arată că aşa se obişnuia să se facă altădată instruirea copiilor".

ţilor şi pregătirea serbărilor. Promovarea manifestărilor muzicale intra în sarcina unui instructor, numit m e d o h o r u s, şi a conducătorului corului, numit c h o r o s t a t e s sau h i m n o d a s c a l o s. Fiecare asociaţie avea un zeu tutelar, proslăvit în cîntece şi versuri în cadrul serbărilor. Foarte răspîndite erau t h i a s e l e, adică asociaţiile avînd ca zeitate tutelară pe D i o n y s u s - B a c h u s - întruchiparea fecundităţii şi a generosului vin.[16] Aşa cum o atestă inscripţiile săpate în piatră şi descoperite la Histria, între anii 320-250 î.e.n. a existat aici nu numai o asemenea t h i a s ă, ci şi un lăcaş de închinare muzelor şi de învăţare a artelor, clădit de negustorul histriot D i o g e n e s a l l u i G l a u k i a s[17].

Cucerirea Daciei de către legiunile lui T r a i a n a avut drept urmare, şi în domeniul culturii şi instrucţiei muzicale, un complex proces de interferenţă între formele caracteristice de manifestare prin arta sunetelor, ale băştinaşilor şi romanilor. Practicile dacice continuă să existe; însă, în acelaşi timp, cîntecele aduse în cea mai mare parte din peninsula de astăzi a Italiei - avînd o anume melodizare şi dispunere a accentelor -, precum şi producţiile muzicale specifice imperiului roman, exercită o puternică influenţă asupra societăţii provinciei nord-dunărene. Se răspîndesc o serie de genuri vocale: c a n t i c a (melodie lirică), c a r m i n a s a l i a r i a (cîntec pe versuri religioase latine), c a l e n d e l e (melodii de urare, cu ocazia Anului Nou), r o s a l i e n e l e (cîntece legate de serbarea trandafirilor).

Inclinaţia romanilor spre fast şi măreţie, spre etalarea virtuozităţii şi curajului, a atras însoţirea spectacolelor teatrale din amfiteatre (m i m u s, p a n t o m i m u s, m u n e r a, v e n a t i o n e s), cu o muzică ce apela la ample formaţii instrumentale, în cadrul cărora ponderea o deţineau instrumentele de suflat: tuba, cornul, flautul, trompeta.

---

16. A. F o u c a r t, Des Associations, Paris, 1848, p.2, apud C. G h e n e a, Din trecutul culturii muzicale româneşti, op.cit., p.19.

17. D. M. P i p p i d i, Monumente epigrafice inedite, în: Histria, monografie arheologică, vol.I, op.col., Ed. Academiei, Bucureşti, 1954, p.478.

Tot din vremea imperiului roman sînt menţionate pe teritoriul ţării noastre asociaţiile de h y m n o z i, cuprinzînd cîntăreţi de imnuri sau alte cîntece sacre, care se manifestau periodic spre preamărirea zeilor şi a împăratului. Ziua naşterii lui A u g u s t u s (23 septembrie) constituia, de pildă, una din datele fixe ce ocaziona, în timpul vieţii acestui împărat, manifestările muzicale ale asociaţiilor de h y m n o z i. Zeul căruia i se închinau cele mai multe h y m n o d e era Dionysus, viticultura şi cultul dionisiac continuînd să fie extinse în toată Dacia. Asemeni t h i a s e i, asociaţia de h y m n o z i era condusă de un dirijor de cor recrutat dintre cei mai buni c h o r e u ţ i. Primul dirijor de cor cunoscut pe meleagurile noastre, care apare ca atare în documentele epigrafice descoperite la Histria şi apreciate ca datînd din prima parte a secolului al III-lea, a fost A u r e l i u s E l e i[18].

Deşi nu se cunosc date concrete privitoare la organizarea învăţămîntului muzical daco-roman, din toate cele de mai sus rezultînd importanţa atribuită muzicii în practica social-culturală a vremii, se poate susţine că această artă se însuşea fie în familie, prin preceptori (sclavi sau oameni liberi), fie în aşa numitele l u d u s -uri, în care dezvoltarea spiritual-estetică a discipolilor era implicată. De altfel, înseşi ideile referitoare la educaţia marilor reprezentanţi ai şcolii romane antice (H o r a ţ i u s, Q u i n t i l i a n u s) evidenţiază rolul însemnat al muzicii în formarea tineretului, în perfecţionarea morală a omului.

După retragerea legiunilor şi administraţiei romane de pe pămîntul Daciei, în condiţiile succesivelor valuri de năvălitori, activităţile muzicale complexe, întrecerile publice de

18. D. M. P i p p i d i, Contribuţii la istoria veche a României, ediţia a II-a, revăzută şi mult sporită, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, p. 448, unde se reproduce, reconstituit şi în traducere, documentul epigrafic din care extragem următorul fragment: „(...) cîntăreţii vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos (cinstesc) pe fruntaşii Flavius Iucundus, Flavius Diogenes, Flavius Longinianus şi Aurelius Dionysos al lui Dionysos, fiul lui Hestiaios, cu prilejul biruinţei dobîndite în timpul agonothetului Aurelius Gregoras (...), conducător şi fruntaş al corului fiind Aurelius Elei, fiul lui Elei, iar instructor poetic Demetrios al lui Dometianos".

cîntăreţi nu mai pot continua. Muzica îşi restrînge sfera la colectivităţi reduse numeric, avîndu-şi centrul în mediul familial. Oraşele pierzînd rolul lor economic şi social de odinioară, iar populaţia dacilor romanizaţi retrăgîndu-se în obşti săteşti agricole sau pastorale, muzica se va adapta noilor realităţi de viaţă. Pe fondul tradiţiei traco-dace se încheagă obiceiuri şi genuri muzicale folclorice care vor sta la temelia etnogenezei muzicii româneşti: cîntece de muncă, cîntece legate de sărbătorile de iarnă (c o l i n d e), de ritualul funebru (c î n t e c u l b r a d u l u i, c î n t e c u l z o r i l o r), transmise pe cale orală, din tată în fiu. Important de subliniat e faptul că ele au apărut în chiar regiunile care au constituit leagănul poporului şi limbii româneşti, spaţiul nordic al Dunării de jos, avînd ca teritoriu-nucleu ţinuturile de deal şi munte ale Daciei[19].

In acelaşi timp, şi răspîndirea creştinismului - a cărei intensificare în rîndul populaţiei Daciei datează din secolul al IV-lea - a avut repercursiuni în domeniul culturii şi educaţiei muzicale. Cîntecele latine de cult au pătruns în părţile noastre prin transmiterea de la om la om, în cele mai variate straturi sociale, împletindu-se strîns cu cîntările păgîne, religioase şi laice, existente de veacuri atît la daci cît şi la romani. Din rugăciunile adepţilor noii religii, cîntecele erau nelipsite, spre intonarea textelor sfinte recurgîndu-se la melodii deja cunoscute, sau prelucrîndu-se - în spiritul unor canoane muzicale îndrăgite şi accesibile - figuri melodice creştine. Astfel se explică înrudirile dintre vechea muzică romană cultică şi creaţia folclorică românească, transmisă pe cale orală veacuri la rînd, exemplul cel mai edificator constituindu-l c o l i n d a, gen muzical de bază în ciclul sărbătorilor de iarnă şi care-şi are obîrşia în sărbătorile păgîne numite c a l e n d a e. Pătrunderea în adîncurile conştiinţei populaţiei autohtone a formulelor arhaice psalmodice şi imnice justifică păstrarea în melosul popular a fondului melodic străvechi, nealterat în substanţa sa nici de condiţiile deseori potrivnice, nici de tendinţe înnoitoare care încercau

---

19. x x x, Istoria României, vol.I, op.col., red. C.Daicoviciu, Ed. Academiei, Bucureşti, 1960, p.808.

să modifice tiparele încetăţenite[20].

La propagarea cîntării creştine latine în rîndul daco-romanilor, un rol însemnat îi revine episcopului N i c e t a din R e m e s i a n a (340-414), personalitate multilaterală, care s-a manifestat pe tărîmul muzicii în dubla postură de teoretician şi compozitor, şi pe care unii cercetători îl consideră originar din Dacia, numindu-l „Dacian Niceta" (dacul Niceta)[21]. El este autorul manualului de muzică religioasă intitulat De psalmodiae bono (Psalmodierea bună), cuprinzînd consideraţii cu privire la modul în care trebuiesc cîntate cîntecele de slavă, precum şi al unei compoziţii de inestimabilă valoare - date fiind vechimea şi expresivitatea sa -: imnul Te Deum laudamus (Pe tine te lăudăm). In concepţia lui Niceta, intonarea muzicii bisericeşti trebuie să pornească de la o profundă interiorizare şi intensă trăire emoţională: „Noi trebuie să psalmodiem mai mult cu sufletul decît cu glasul nostru. Să mă înţeleagă tinerii şi să ia aminte cei care au datoria de a cînta psalmi în biserică: să-i cîntăm lui Dumnezeu cu inima, nu cu glasul"[22]. Pline de interes prin actualitatea pe care o reprezintă sînt recomandările lui Niceta referitoare la execuţia corală: „Vocea noastră, a tuturor să nu fie discordantă, ci armonioasă. Nu unul s-o ia înainte în chip prostesc, iar altul să rămînă în urmă, sau unul să coboare vocea, iar altul s-o ridice, ci fiecare este invitat să-şi îndrepteze vocea, cu umilinţă, între glasurile corului, care cîntă laolaltă"[23].

---

20. O. L. C o s m a, Hronicul muzicii româneşti, vol.I, op. cit., p.53.

21. A. E. B u r n, Niceta of Remesiana, His life and works, Cambridge at the University Press, 1905; G. B r e a z u l, Muzica bisericească română, în: Pagini din istoria muzicii româneşti, vol.II, ediţie îngrijită şi prefaţată de Gheorghe Firca, Ed. muzicală, Bucureşti, 970, p.24, unde se scrie: „episcopul Nicetas de Remesiana, misionarul daco-romanilor, el însuşi daco-roman, este printre primii doctrinari ai muzicii creştine".

22. De psalmodiae bono, XIII, traducerea dată de Şt. C. Alexe în: Sfîntul Niceta de Remesiana şi ecumenicitatea patristică din secolul al IV-lea şi al V-lea, din Studii teologice, Revista Institutelor teologice din Patriarhia Română, Ed. Inst. Biblic şi de misiune ortodoxă, Bucureşti, 1969, Seria II, nr. 7-8, p.552.

23. Ibidem, pp.553-554.

Imnul Te Deum laudamus, de asemenea important document muzical din epoca primului creştinism daco-roman, a fost preluat în repertoriul bisericii romane şi consemnat în diverse colecţii europene, din secolul al VIII-lea şi pînă în zilele noastre[24]. Melodia lui vădeşte analogii nu numai cu arhaicele colinde ale folclorului românesc, dar şi cu vechile cîntări liturgice de largă circulaţie în lumea medievală bizantină şi gregoriană, ceea ce îndreptăţeşte susţinerea ideii că muzica Daciei romane, înscrisă în contextul valoric de epocă, a încrustat o tradiţie, a cărei continuitate şi esenţă probează vitalitatea noastră muzicală[25].

După epoca dominării cîntului religios de tip latin, pe meleagurile noastre se resimte, începînd din secolul al VII-lea, curentul cîntării ecleziastice de origine greacă, pentru ca, odată cu adoptarea slavonei ca limbă de cult (sec.al X-lea), să se cultive deopotrivă muzica liturgică practicată de biserica bulgară. Cîntarea în limbile greacă şi slavonă menţinînd atributele anterior instituite, cele ale muzicii traco-daco-romane demonstrează, o dată în plus, nu numai continuitatea, ci şi robusteţea elementului tradiţional în edificarea culturii muzicale autohtone.

Invăţarea psalmilor, imnurilor şi cîntecelor spirituale - forme muzicale consacrate ale cultului creştin - se efectua în şcolile de pe lîngă biserici şi mănăstiri. In scrierea Legenda sancti Gerhardi Episcopi se menţionează existenţa, încă din primii ani ai secolului al XI-lea, a mănăstirii-şcoală din Cenad (Morissena), de lîngă Arad, unde erau „călugări greci care celebrau slujba după obiceiul lor", şi unde 30 de copii erau instruiţi „în ştiinţa gramaticii şi a muzicii"[26]. Un secol mai tîrziu,

---

24. A. E. B u r n, Niceta of Remesiana, His life and works, op. cit., pp.XCIX-C-CI, unde se trasează drumul parcurs de Te Deum laudamus în diverse manuscrise şi tipărituri; O. L. C o s m a, Hronicul muzicii româneşti, vol.I, op.cit., p.61.

25. O. L. C o s m a, Hronicul muzicii româneşti, vol.I, op.cit., p.63.

26. Şt. B â r s ă n e s c u, Pagini nescrise din istoria culturii româneşti, Ed. Academiei, Bucureşti, 1971, p.28; Legenda sfîntului Gerard, în: Vita major Sancti Gerhardi din Scriptores rerum Hangariae, vol.II, Ed. Szenpétary, Budapesta, 1938; F. M i l l e k e r, Geschichte des Schulwesen in

deci după ocupaţia maghiară, în locul acestei mănăstiri ortodoxe a fost organizată o alta, catolică, iar apoi o episcopie[27]. Din secolele XI-XII datează şi biserica de cimitir de la Garvăn (Dionigeţia), iar în oraşul Turnu-Severin s-au descoperit, prin săpături arheologice, două biserici socotite ca fiind anterioare secolului al XIII-lea[28]. In secolele XII-XIII, pe lîngă episcopiile catolice din Cenad, Oradea, Alba Iulia, au funcţionat aşa-numitele **ş c o l i c a p i t u l a r e**, cu predarea în limba latină, al căror scop era asigurarea instruirii călugărilor canonici, printre materiile de învăţămînt figurînd şi muzica. Astfel de şcoli vor fi existat şi pe lîngă centrele catolice de la Argeş şi Severin, organizate între Carpaţi şi Dunăre încă din secolul al XIII-lea[29].

Toate acestea demonstrează faptul că şi pe teritoriul ţării noastre, de-a lungul procesului de constituire a statelor medievale româneşti, muzica a fost puternic impregnată de practicile religioase şi de necesităţile spirituale decurgînd din ele. Totuşi, în paralel, nu încetează să se dezvolte muzica populară, transmisă din generaţie în generaţie pe cale orală şi consemnată în genuri şi forme de mare diversitate şi forţă expresivă.

Astfel apare ca întemeiată concluzia privind existenţa unor tradiţii de educaţie muzicală, spontană şi, pe alocuri, sistematică, în măsură să asigure, şi în domeniul artei sunetelor, continuitatea elementelor străbune, receptivitatea faţă de înnoiri şi conturarea sensibilităţii proprii poporului nostru.

Banat vor 1716, Wrschatz, 1937, p.4; D. R. O n c i u l e s c u, Contribuţii la istoria învăţămîntului din Banat, ediţia a II-a, adăugită, Casa corpului didactic, Timişoara, 1976, p.115.

27. I. Gh. S t a n c i u, O istorie a pedagogiei universale şi româneşti pînă la 1900, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1977, p.72.

28. x x x, Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., I, Arta românească în epoca feudală, op.col., Ed. Academiei, Bucureşti, 1957, p.8; Gh. C i o b a n u, Muzica bisericească la Români, în: Biserica ortodoxă română, Anul XC, nr.1-2, februarie 1972, p.164.

29. N. I o r g a, Istoria învăţămîntului, ediţie îngrijită, studiu introductiv şi note de Ilie Popescu Teiuşan, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1971, p.2; I. Gh. S t a n c i u, O istorie a pedagogiei universale şi româneşti pînă la 1900, op.cit., pp.72-73.

La génèse du processus d'apprentissage de la musique sur le territoire de notre patrie à l'époque antique

Rodica Oana-Pop

Résumé

Le travail analyse les documents littéraires et épigraphiques de l'antiquité greco-latine du haut Moyen-Age, concernant les débuts de l'apprentissage de la musique, qui mettent en lumière le fait que ce procès a une origine très ancienne dans la culture trace-dace-gétique, constituant par la suite une préoccupation constante pour les habitants de ces contrées.

Der Ursprung des musikalischen Lernprozesses im Gebiet unserer Heimat in alter Zeit

Rodica Oana-Pop

Zusammenfassung

Die Abhandlung erforscht literarische und epigraphische Quellen aus dem griechisch-lateinischen Altertum und dem frühen Mittelalter in bezug auf die Anfänge des Erlernens von Musik, die die Tatsache beleuchten, dass dieser Prozess eine weit entfernte Herkunft in der thrakisch-dakisch-getischen Kultur aufweist und dass das Erlernen von Musik weiterhin eine konstante Beschäftigung der Bewohner dieses Gebietes darstellt.

The genesis of the process of learning music on the territory of our country in the ancient epoch

Rodica Oana-Pop

Summary

The paper investigates epigraphic and literary documents belonging to the Greek-Roman antiquity and to the early Middle Ages, viewing the beginnings of learning music, which bring into relief the fact that this process has a very remote origin in the tracian-dacian-getic culture, later constituting a constant concern for the inhabitants of these regions.

ELEMENTE STRUCTURALE ÎN UNELE DANSURI DIN „CODICELE CAIONI"
(Cu ocazia împlinirii a 350 de ani de la naşterea muzicianului)

Andrei Benkő

In dezvoltarea muzicii instrumentale, dansurile au avut un rol însemnat, mai ales după ce şi-au pierdut caracterul ceremonial din antichitate şi s-a accentuat fenomenul de laicizare în Renaştere. Paralel cu acest fenomen, s-a îmbogăţit şi nomenclatura instrumentelor care participau la interpretarea dansurilor - devenite din ce în ce mai populare în diferitele categorii ale societăţii. In timpul Renaşterii, pe lîngă genurile caracteristice ale muzicii instrumentale - fantezia, ricercarul, preambulul, toccata etc. -, au apărut o serie de dansuri, ca: pavana (pavane, paduana), gagliarda (gaillarde), passamezzo (saltarello), branle, basse-danse, volta, canarie, morişca, allemande, ciacona (chaconne), courante (corrente), folia, romanesca, sarabanda (sarabande) şi altele, care sînt deja în evidenţa teoreticianului francez T h o i n o t A r b e a u[1], savant al Renaşterii. În decursul secolului al XVII-lea, şirul acestor dansuri s-a îmbogăţit cu altele, ca: bourrée, gavota (gavotte), passepied, rigaudon, hornpipe (musette), ballo (ballet), bergamasca (bergamasque), giga (gigue), poloneza, menuetul (minuetto) şi altele[2].

O serie din dansurile de mai sus, mai mult sau mai puţin stilizate, le vom întîlni şi în viaţa muzicală de pe aceste meleaguri ale Europei, desigur, cu unele trăsături comune cu dansurile din alte părţi ale lumii, iar, în parte, cu aspecte

---

1. T h. A r b e a u, Orchésographie, Paris, 1589 - cu semnalarea trăsăturilor specifice ale dansurilor mai reprezentative. A se vedea: M o l n á r A n t a l, Repertórium a barokk zene történetéhez (Repertoriu la istoria muzicii barocului), Zeneműkiadó, Budapesta, 1959, pp.24-25, 38, 46, 52-53, 164, 176, 178.

2. M ó l n á r A., op.cit., pp. 33, 36, 38, 41, 81, 82.

stilistice proprii. In cele ce urmează vom semnala unele trăsături stilistice:

a) ritm
b) melodie
c) acompaniament şi
d) formă

Ne-am bazat pe dansurile furnizate de colecţia lui C a i o n i din publicaţiile lui S e p r ő d i J á n o s (1909, respectiv 1974)[3], ale lui M a r ţ i a n N e g r e a (1940)[4], O c t a v i a n L a z ă r C o s m a (1973)[5]. Pentru a avea o bază mai largă de comparaţie, am inclus şi alte cîteva piese publicate de S z a b o l c s i B e n c e[6], iar în privinţa materialului occidental, din cele ale lui A r n o l d S c h e r i n g[7]. Astfel, am selecţionat 30 de dansuri de epocă din diferite colecţii: Caioni-20, Vietoris-2, Speer-4, Susato-2, Schering-2 care stau la baza analizei noastre. Desigur, lista, respectiv numărul dansurilor, s-ar mai fi putut lărgi; credem totuşi că - în privinţa unor trăsături esenţiale - şi acest material aduce dovezi grăitoare.

I

In tabloul general şi variat al r i t m u l u i, deosebim două categorii importante: elemente constitutive ale m e l o d i e i şi cele ale a c o m p a n i a m e n t u l u i.

---

3. S e p r ő d i J., A Kájoni-kódex irodalom és zenetörténeti adalékai (Contribuţiile Codicelui Caioni la istoria literaturii şi la istoria muzicii), în: Irodalomtörténeti Közlemények, Budapesta, XIX (1909), pp. 129-146, 282-301, 385-424, respectiv în: S.J. válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése (Scrieri muzicologice alese şi culegere de muzică populară), Ed. Kriterion, Bucureşti, 1974, pp. 187-252.

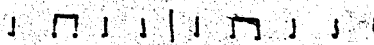
4. M. N e g r e a, Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea. Ioan Caioni (1629-1687), Ed. Scrisul românesc, Craiova [1940].

5. O. L. C o s m a, Hronicul muzicii româneşti, vol.I, Ed. muzicală, Bucureşti, 1973.

6. S z a b o l c s i B., A XVII. század magyar vil[illegible]i dallamai (Melodii laice maghiare din secolul al XVII-lea), Akadémiai Kiadó, Budapesta, f.a.

7. A. S c h e r i n g, Geschichte der Musik in Beispielen, Ed. Breitkopf u. Härtel, Leipzig, f.a.

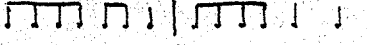
A) Marea majoritate a formulelor ritmice găsite în melodii, aparţin categoriei h e t e r o r i t m i c e. Dintre cele i z o r i t m i c e, subliniem prezenţa următoarelor formule de rînduri ritmice[8]:

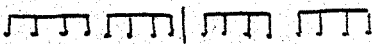
a)  (23)

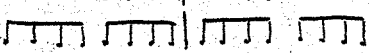
b) (5)

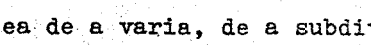
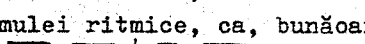
c) (3,4, 11)

d) (10)

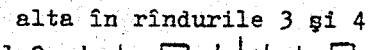
e)  (20)

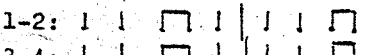
f)  (1)

g)  (24)

Faptul că aceste dansuri se cîntau la instrumente dădea posibilitatea de a varia, de a subdiviza unele elemente de bază ale formulei ritmice, ca, bunăoară, formula dansului din Nireş:  , care se poate considera ca varianta formulei de bază:  . In mai multe cazuri se modifică numai valoarea ultimei note (de ex., nr. 3, 6).

In unele cazuri se observă o izoritmie în primele două rînduri şi alta în rîndurile 3 şi 4:

rîndul 1-2: 

rîndul 3-4:  (2).

Ca fenomen mai rar, apare completarea formulelor din rîndul de bază cu o măsură sau schimbarea ordinii măsurilor anterioare în rîndurile 3 şi 4 (de ex., nr. 21). In două cazuri se prescurtează formula primelor rînduri în ultimele două, fie cu menţinerea unor măsuri precedente, fie cu aducerea unui material nou (nr. 8, 9).

B) In ceea ce priveşte r i t m i c a a c o m p a n i a m e n t u l u i, întîlnim cinci grupe:

a) ritm identic în cele două linii melodice[9];

---

8. Cifrele de la sfîrşitul rîndului se referă la numărul de ordine din anexă.

9. A se vedea Chorea, în S z a b o l c s i B., op.cit., pp. 40-41, nr.20.

b) mişcare contrară în acompaniament, cu elemente de completare (nr. 9);

c) mişcare oblică sau şi cu această variantă (nr. 13);

d) comasare, concentrare (aceasta este varianta cea mai frecventă)(nr. 1, 3, 4, 5, 6, 7 etc.);

e) alte combinaţii (de ex., comasare, cu menţinerea unor elemente în acompaniamentul melodiei, nr. 10, 20, 21).

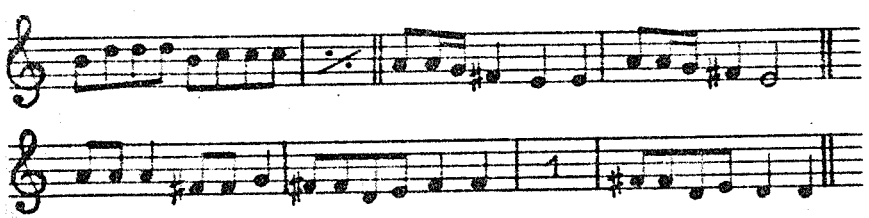
II

In privinţa principiilor formării m e l o d i e i , vom semnala numai cele mai caracteristice elemente. Ele nu sînt aspecte care apar doar în aceste dansuri; cele mai multe sînt cunoscute în istoria melodiei[10]. In acest sens, amintim deci următoarele:

1. P o r n i r e a cunoaşte patru variante: a) prin mers treptat, b) prin notă de schimb, c) prin repetarea sunetului de pornire (o dată, de două, sau chiar de mai multe ori), şi d) prin salt ascendent (terţă mică, terţă mare, cvintă), sau salt descendent (terţă mare). Două salturi consecutive nu se folosesc.

2. Rîndurile dansurilor se formează prin diferite procedee, dintre care amintim:

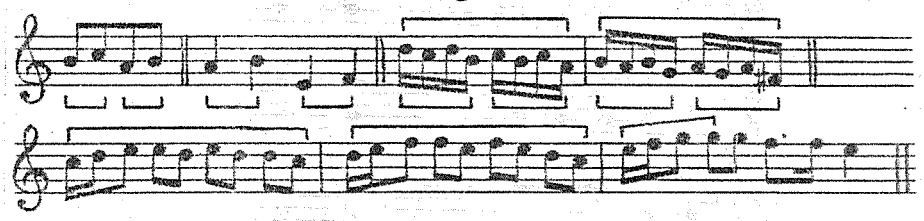
a) repetarea[11] simplă sau variată a unei măsuri, a unui motiv compus din două măsuri - eventual cu contrapunerea cadenţială:



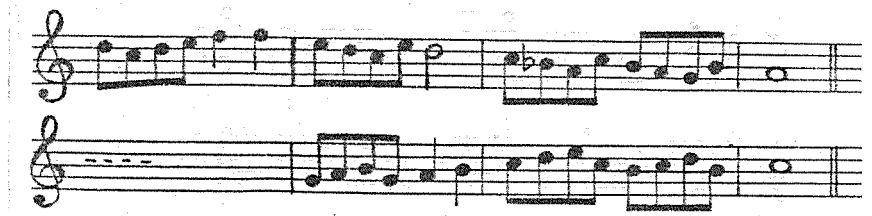
10. S z a b o l c s i B., A barokk dallamosság (Melodicitatea barocului), în: A melódia története (Istoria melodiei), Zeneműkiadó, Budapesta, 1957, pp. 93-134.

11. Repetarea rîndurilor întregi - ca procedeu de alcătuire a formei - o vom vedea mai jos.

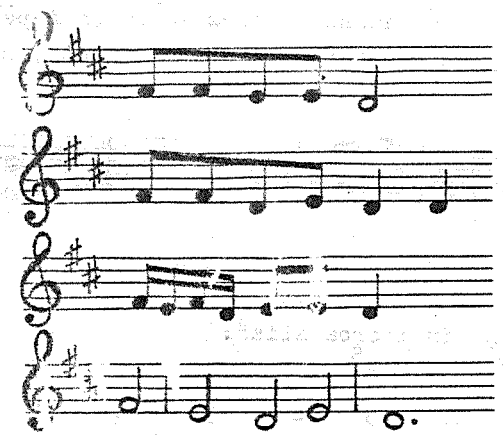
b) secvenţarea unor fragmente de motive care, uneori, împreună cu basul, ajută la conturarea acordurilor, sau secvenţarea unor motive (măsuri) întregi:



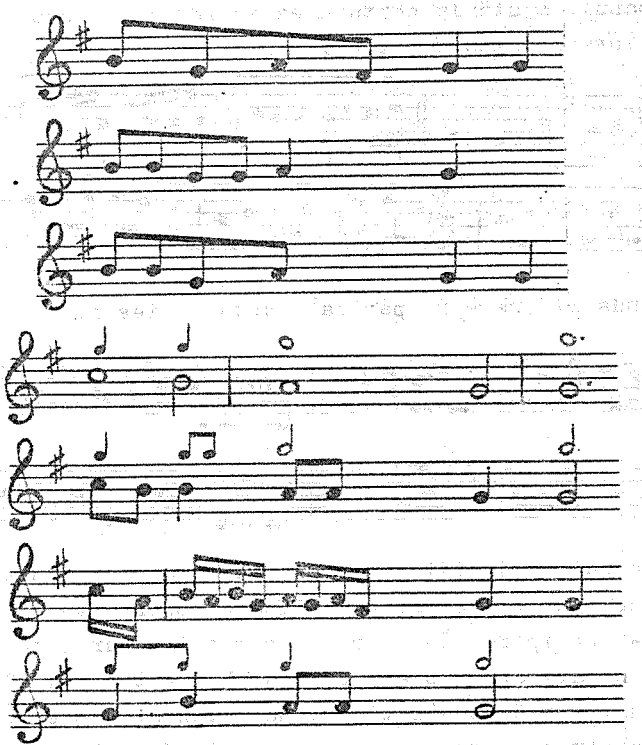
c) oglinda liberă - în partea a doua a piesei:



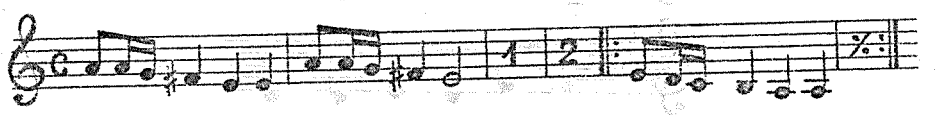
d) procedeul variaţiei, cînd acesta capătă o importanţă şi ca fenomen de sine stătător; o realizare importantă - în cadrul variaţiei - va apare în p r o p o r t i o -uri, ca de exemplu în cele notate e S p e e r sau V i e t o r i s[12]. Caioni, în dansurile apărute în tipar, nu foloseşte acest procedeu. In schimb, găsim procedeul variaţiei şi la formule melodice de cadenţare:



12. V. C o s m a, Documente şi lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea, în: Muzica, XIV (1964), nr. 5-6, p.71; O. L. C o s m a, op.cit., p.288.



Intîlnim cazuri cînd dansul întreg se bazează pe un singur motiv - folosit prin repetare, repetare variată, secvenţă:



Dăm acest caz şi în microanaliză:

Rîndul:	A^5		A^5		A		A	
Nr. măs.	1	2	3	4	5	6	7	8
Motivul:	a^5	a_v^5	a^5	a_v^5	a	a_v	a	a_v
Acomp.:	IV-I	IV-I	IV-I	IV-I	I-V-I	I-V-I	I-V-I	I-V-I

N u m ă r u l e l e m e n t e l o r componente ale melodiei arată un tablou variat - de la cele bazate pe pentacord şi pînă la cele care trec peste octavă, ba chiar ajung pînă la duodecimă. Numărul sunetelor folosite în bas este mai redus: 3-10 (a se vedea şi tabelul nr.1).

III

In privinţa a c o m p a n i a m e n t u l u i, în general, se poate semnala o simplitate faţă de cele provenite din occident. In timp ce la acestea din urmă găsim un acompaniament bazat pe concepţia acordică (monodică), în cele de proveniență sud-est-europeană - deci şi la Caioni -, acompaniamentul se rezumă la folosirea unei singure linii, cea a basului, în sensul basului cifrat, dar fără indicaţii cifrice privitoare la componenţa acordurilor. Tocmai din această cauză presupunem că, în cele mai multe cazuri, cînd acompaniamentul conţinea şi acorduri, acestea s-au folosit numai în stare directă. In ceea ce priveşte numărul elementelor folosite în acompaniament, după cum am semnalat mai sus în altă ordine de idei, se observă o deosebire între cel al elementelor melodiei, pe de o parte, şi cel al acompaniamentului, pe de alta. Pentru a avea o imagine mai clară, comparăm în acelaşi tabel numărul celor două compartimente[13]:

Tabelul nr. 1

Nr. sunetelor folosite		Danşuri				Total
		din sud-estul Europei	occidentale			
Mel.	Accomp.		C.	S.	Sch.	
5	3	4				4
5	4	5				5
6	4	1				1
6	7	1				1
7	3	1				1
7	8				1	1

13. Abrevieri: C. = Caioni, S. = Susato, Sch. = Schering.

Nr. sunetelor folosite		Dansuri				
		din sud-estul Europei	occidentale			Total
Mel.	Accomp.		C.	S.	Sch.	
7	10	1				1
8	3	1				1
8	5	1				1
8	6				1	1
8	7			2		2
9	4	1				1
9	5	1				1
9	8		1			1
9	10		1			1
11	9	1				1
11	10		1			1
12	9		1			1
Total:		18	4	2	2	26

Deci cele mai frecvente sînt primele două - amîndouă fiind tipuri provenite din părţile sud-est-europene. Acest tabel ne prezintă materialul fonic real pe care se bazează dansurile analizate.

Tabloul ce se desprinde din numărul elementelor se completează cu cel al a m b i t u s u l u i. In unele cazuri,aceste poluri sînt identice sau apropiate, în altele, în schimb, sesizăm o deosebire izbitoare - mai ales în ceea ce priveşte diferenţa dintre ambitus şi numărul real de sunete din acompaniament. Astfel, într-un acompaniament bazat pe un ambitus larg se foloseşte un număr redus - sau chiar foarte redus - de sunete (de ex. 7 - 3, 8 - 3, 9 - 4). Iată şi tabelul ambitusului - în cifre:

[Tabelul nr. 2 pe pagina următoare.]

In materialul analizat, acompaniamentul provenit din sud-estul Europei se realizează în cele mai multe cazuri cu folosirea tonicii, a celor două dominante (inferioară şi superioară), mai rar cu alte trepte, ca cea de a doua (nr.3), a şaptea (nr.4), sau cu combinarea acestora (nr.10, 13).

Tabelul nr. 2

Ambitus	Melodie				Acompaniament			
	Sud-est-european	Occidental C.	S.	Sch.	Sud-est-european	Occidental C.	S.	Sch.
5	9				8			
6	3							
7	2			2	4			
8	4		2		4	1		1
9	3	2						
10		1			2		2	1
11	1					2		
12		1				1		
Total:	22	4	2	2	18	4	2	2
Total general:			30				26	

In acompaniament - în general - se folosesc mai mult consonanţe, disonanţele fiind intercalate între primele.

Problema disoranţelor se poate privi de fapt numai din punctul de vedere al intervalelor. Acele cîteva piese care au o structură armonică sînt de provenienţă occidentală.

In dansurile studiate - ca fenomen rar - întîlnim şi unele paralelisme fie de octave, fie de cvinte. In unele momente, prin linia melodică se atinge acordul, şi astfel se accentuează caracterul unor acorduri - de exemplu în cadenţă (I - V - I, nr.12). Numai un fragment aminteşte de tipul acompaniamentului de cimpoi. Există o singură piesă, între cele analizate, în care nu se foloseşte deloc disonanţa (dansul amintit la nota de subsol nr.9).

IV

Din punctul de vedere al formei, în materialul studiat, referitor la numărul rîndurilor, găsim piese compuse din trei, patru şi cinci rînduri. Cel mai des apare forma închegată din patru rînduri.

Tabelul schemelor formale prezintă o varietate relativ bogată. La dansurile compuse din cinci rînduri găsim o singură

J. 138-450 / 1981

CONSERVATORUL „G. DIMA" BIBLIOTECA

formă, la cele din trei - două, iar la cele din patru - şapte tipuri, după cum urmează:

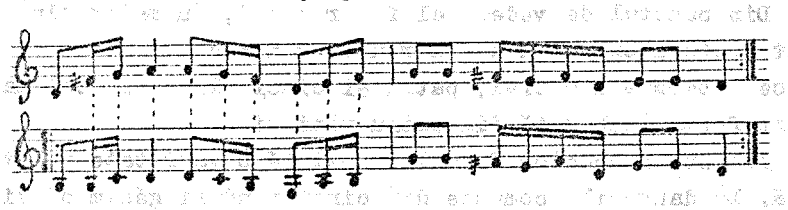
Tabelul nr. 3

Nr. rîndurilor	Schema	Dansurile din categoria respectivă
3	A A B	8
	A B B	11
4	A A A_v A_v	1, 2, (3?)
	A^5 A^5 A A	6
	(A A B B?)	7 (A se vedea nota de subsol nr.14)
	A A_v B A_v	12
	A A B B	4, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30
	A A_v B B_v	5
	A A B B_v	21
	A A B C	13, 15
5	A A B B_v C	19, 22

Cu aproximaţie acelaşi tablou ni se dezvăluie dacă studiem n u m ă r u l m ă s u r i l o r din rîndurile muzicale:

---

14. In piesa nr.7, structura se poate considera şi A A B B, deoarece numărul elementelor comune este egal cu al celor diferite. Caracterul reluării la cvinta inferioară a primelor două rînduri în rîndurile 3 şi 4, are de asemenea un dublu caracter: de secvenţă şi de repetare:



Tabelul nr.4

Nr.-ul rînduri-lor	Numărul măsurilor - pe rînduri	Piesele care aparţin categoriei
3	2 2 2	11
	6 6 5	8
4	2 2 2 2	3, 4, 6, 7, 10, 23, 25
	2 2 2 3	14
	3 3 3 3	1
	3 3 4 4	20
	3 3 4 5	2
	4 4 4 4	5, 12, 15
	4 4 4 6	13
	4 4 6 6	30
	6 6 5 5	26
	6 6 6 6	24
	8 8 7 7	9
	10 10 11 12	17
	4 4 3+4 3+4	21
	4 4 5+4 5+4	27
	4+4 4+4 4+4 4+4	18
	8+7 8+7 5 5 5+6	16
	8+8 8+8 8 8	28, 29
5	2 2 4 4 4	22
	4 4 4 4 4	19

Cu aceasta am atins de fapt şi problema p r o p o r ţ i i l o r. Dansurile de origine s.d-est-europeană sînt în general de proporţii mai mici, pe cînd ele occidentale, în general, sînt mai lungi.

In ceea ce privește formulele cadenţiale finale, materialul prezintă următoarele formule, grupate şi ele conform sistemului precedent, din care reiese că cele mai folosite tipuri în zona noastră sînt primul şi al patrulea (I-I-I, respectiv V-I-I):

Tabelul nr. 5

Tipul formulei cadenţiale	Numărul tipurilor					Dansurile din categoria respectivă
	sud-est-europene	occidentale C.	S.	Sch.	Total	
I - V - I	15	1	1		17	1,2,3,5,6,7,8,9, 10,11,12,13,14, 18,20,26,29
I - VII - I	1				1	19
IV - V - I		3		2	5	15,16,17,27,30
VI - V - I			1		1	28
VI - VII - I	1				1	21
VII - IV - I	1				1	4
Total	18	4	2	2	26	

In unele cazuri, formulele conţin repetări de funcţii. In cadenţele V - I, de cele mai multe ori dominanta figurează nealterată (s u b f i n a l i s), şi în mai puţine cazuri apare modificată, alterată (s e m i t o n i u m m o d i).

\+ \+ \+

In concluzie, putem afirma că apar doar elemente ale suitei, în formă de d a n s u r i s e p a r a t e. Cîteva exemple reprezintă perechea de dans, în formă de d a n s - p r o p o r t i o. In Codicele Caioni, dansurile nu prezintă o astfel de variaţie. Nu se pot găsi nici dansuri organizate într-o ordine de tipul suitei. Cele cîteva pagini de care dispunem în formă de fotocopii din acest codice justifică această concluzie. Dacă aceste dansuri ar fi concepute ca suite, părţile ar fi în aceeaşi tonalitate - or acest element unificator lipseşte. De exemplu, pagina nr. 57 din codicele amintit cuprinde următoarele piese:

Courante A. G. . . . . în l a, în 3/2
Ballet englisch . . . . . în R e, în ¢
Gagliarda . . . . . în F a, în 3/2 şi
Lauf . . . . . în l a, în C.[15]

La acest rezultat ajungem dacă studiem paginile 137, 138, 140 etc.[16] Codex Caioni - ca de altfel şi alte colecţii datînd din secolul al XVII-lea şi din această parte a continentului - ajunge să folosească doar e l e m e n t e ale suitei - practică păstrată încă, în anumite cazuri, chiar şi în secolul al XVIII-lea.

\+ + +

A N E X A (piesele analizate - cu indicarea surselor)

Nr. crt.	Titlul dansului	Seprődi 1909 (1974)	Negrea 1940	Szabolcsi 1957	Cosma 1973
1	Dans zglobiu	221	49-50	42	
	Pajkos tánc	10	2	22	
2.	Dans românesc	222	50-51	42-43	301
	Román tánc	11	3	23	62
3	Dans	222	51	17	
	Tánc (Azer agyad)	12	4	2	
4	Alt dans românesc în doi	222	51	88	302
	Más román kettős	13	5	70a	66
5	Dansul al V-lea în şase	223	52	43	300
	Ötödik tánc hatodon	14	6	24	61
6	Dans	223	52	44	302
	Tánc	15	7	25	64
7	Dans din Nireş	223-4	52-3	44-5	302
	Nyíri tánc	16	8	26	67

15. M. N e g r e a, op.cit., p.63.

16. Idem, pp. 49, 53, 55. Pagina 137, de exemplu, conţine dansurile în tonalităţile S o l, S o l, R e, R e, l a doric, R e şi, la sfîrşit, m i.

Nr. crt.	Titlul dansului	Seprődi 1909 (1974)	Negrea 1940	Szabolcsi 1957	Cosma 1973
8	Dansul cu lopăţica Lapockás tánc	224 17	53 9	46 27	304 70
9	Dans schimbător Változó tánc	224-5 18	54 10	47 28	
10	Dansul lui Kelemen Mikes Mikes Kelemen tánca	225 19	54 11	47-8 29	302 65
11	Dansul lui István Apor Apor István tánca	226 20	55 12	48 30	
12	Dansul lui Lázár Apor Apor Lázár tánca	227-8 22	56 13	49 31	300 60
13	Dans Tánc	228-9 23	57 14	50-1 32	301 63
14	Dans Tánc	229 24	57 15	51 33	
15	Ballet Englisch		64		296-7 58
16	Gagliarda A. G. V.		64-5		
17	Curenta Ambro. Guoto		63-4		
18	Lauf		65		
19	Dans românesc Román tánc			73 54	289-90 55
20	Dans Tánc	221 9		41 21	302-3 68
21	Chorea			38 19	303 69
22	Ballet (rom.) (Speer)				314 73
23	Ballet (rom.) (Speer)				315 75
24	Ballet (magh.) (Speer)			121 97	
25	Ballet (pol.) (Speer)				316 79

Nr. crt.		Seprődi 1909 (1974)	Szabolcsi 1957	Cosma 1973	Schering 1931/54?
26	Polonica		58 40		
27	Gagliarda				111 112
28	Rondo (Susato)				119 119
29	Saltarello (Susato)				119 119
30	Teutsch				138 137c

N.B. Anul = apariţia sursei folosite, apariţia în tipar. Primul număr în rubricile 3-6 = pagina din sursa respectivă, al doilea = numărul de ordine al dansului respectiv din colecţia indicată. Referitor la datele bibliografice ale surselor, a se vedea notele de subsol nr. 3-7.

Eléments structureaux dans certaines danses du „Codex Caioni"

Andrei Benkő

Résumé

L'auteur analyse une série de danses du Codex Caioni - imprimées, et quelques autres encore appartenant à d'autres collections, du point de vue a) du rythme, b) de la mélodie, c) de l'accompagnement et d) de la forme. Il arrive à la conclusion que dans le codex mentionné la suite n'apparaît pas dans la forme achevée; on y trouve seulement certains éléments de ce genre, sous la forme des danses prises à part.

Strukturelemente in einigen Tänzen des „Codex Caioni"

Andrei Benkő

Zusammenfassung

Der Verfasser analysiert eine Reihe von Tänzen aus dem Kodex Caioni, die im Druck erschienen sind, als auch einige

Tänze, die anderen Sammlungen entstammen und erörtert diese vom Standpunkt a) des Rhythmus, b) der Melodie, c) der Begleitung und d) der Form. Er gelangt zur Schlussfolgerung, dass in erwähntem Kodex die Suite nicht in ihrer gebundenen Form auftaucht, sondern nur Elemente dieser Gattung in Form von einzelnen Tänzen aufzufinden sind.

Structural elements in some dances of „Codex Caioni"

Andrei Benkő

Summary

The author analyses a series of dances in the Codex Caioni - issued under print, as well as some others from other collections, from the point of view of a) rhythm, b) melody, c) accompaniment and d) form. The author arrives at the conclusion that in the above mentioned codex, with regard to the suite in its condensed form - it does not appear as such, but only elements of this genre, under the aspect of separate dances.

PROBLEME DE CREAŢIE OGLINDITE ÎN PAGINI DIN CORESPONDENŢA LUI EUSEBIE MANDICEVSCHI

Ligia Toma Zoicaş

Intreaga activitate de creaţie desfăşurată de E u s e b i e M a n d i c e v s c h i demonstrează din plin că muzicianul român nu s-a rupt niciodată de ţara sa, pe care a servit-o cum i-a stat în putinţă mai bine prin propriul condei. Mare parte din activitatea componistică desfăşurată de Eusebie Mandicevschi se constituie ca un răspuns la imperative ale vieţii muzicale româneşti, rămînînd demnă de relevat intensa preocupare pe care compozitorul a avut-o pentru educaţia muzicală a tineretului şcolar. Un impresionant număr de creaţii corale (coruri mixte şi pentru voci bărbăteşti) au fost scrise pentru Societatea muzicală „Armonia", sau alte societăţi muzicale din Bucovina şi restul ţării, iar cea mai mare parte din literatura corală pentru voci egale a fost gîndită şi destinată corului de fete al Liceului ortodox (de fete) din Cernăuţi, dirijat de sora sa E c a t e r i n a. Subliniind ideea, profesoara A s p a s i a Ş a n d r u, în conferinţa Eusebie Mandicevschi în Bucovina, susţine: „Intr-un fel deosebit de mişcător şi-a manifestat dragostea de ţară şi nostalgia după fericirea copilăriei sale româneşti, prin dărnicia sa generoasă faţă de trebuinţele muzicale ale tineretului bucovinean".[1]

Paginile sale de corespondenţă sînt documentul cel mai grăitor pentru interesul manifestat de compozitor faţă de viaţa muzicală a ţării sale, şi tot ele oglindesc faptul că strînsa colaborare dintre Eusebie şi sora sa Ecaterina a dat naştere la cea mai mare parte din creaţia corală destinată tineretului şcolar şi copiilor, domeniu în care puţini compozitori pot sta

---

1. A. Ş a n d r u, Eusebie Mandicevschi şi Bucovina, conferinţă, Fondul Academiei R.S.R.

alături de fecunditatea lui Eusebie Mandicevschi. Faptul este relevat în studiul Eusebie Mandicevschi, un maestru al muzicii corale[2] al muzicologului L i v i u R u s u, unde se citează părţi din corespondenţa dintre Eusebie şi Ecaterina, material preţios pentru cunoaşterea unor minunate planuri de creaţie (editarea unei cărţi de cîntece pentru copiii românilor), din păcate nerealizate.

Colaborarea dintre cei doi fraţi s-a întins pe o îndelungată perioadă de timp, Ecaterina reprezentînd deodată traducătoarea de talent, furnizoarea de material poetic pentru creaţia corală şi interpreta (ca dirijoare) acestei creaţii a lui Eusebie Mandicevschi.

Cunoscînd faptul că creaţia pentru copii şi creaţia corală, în general, înseamnă, în primul rînd şi înainte de orice, alegere, selecţie de text poetic, compozitorul s-a dovedit cuprins de problemă, ideea aceasta revenind mereu într-o formă sau alta în corespondenţa dintre Eusebie Mandicevschi şi sora sa. De pildă, îndemnînd-o să adune material poetic, îi scrie (28.XII. 1912): „Te-aş ruga, deci, să copiezi de fiecare dată poeziile care ţi se par potrivite pentru muzică ; sau, apreciind aptitudinile literare ale surorii sale, scrie: „Unica ta culegere de pînă acum e atît de bună, încît nu se putea s-o fac mai bine"[3].

Textele, odată alese, dădeau naştere la o serie de discuţii privitoare la accentul tonic. Cît era de preocupat compozitorul de perfecta suprapunere între accentul prozodic şi cel muzical ne-o dovedesc unele observaţii cuprinse în corespondenţă. Om de cultură literară şi fin cunoscător al limbii, Eusebie Mandicevschi nici nu putea ignora asemenea probleme. Ba mai mult, trimiterile la colecţii de cîntece populare, de exemplu la colecţia lui Ph. K o l e s s a[4] (pentru clarificarea unor probleme specifice limbii rutene), trădează preocuparea şi justa orientare a lui Eusebie Mandicevschi înspre găsirea de so-

---

2. L. R u s u, Eusebie Mandicevschi, un maestru al muzicii corale, în: Eusebie Mandicevschi - Opere alese, [illegible], Ed. muzicală, 1957.

3. Scrisorile lui E. Mandicevschi, traduse din limba germană de Aspasia Şandru. Fondul Academiei R.S.R.

4. Ph. K o l e s s a, Melodien der ukrainischen rezitativ-artigen Gesänge (Dumy), Lemberg, 1910-1913.

luţii, pornind de la cunoaşterea folclorului.

Din multitudinea preocupărilor pe care universul componistic al lui Eusebie Mandicevschi le relevă, paginile de corespondenţă ne pun în faţa cîtorva, îndemnîndu-ne să ne aplecăm atent asupra lor. Reţin întîi gîndurile privitoare la geneza unor lucrări sau la soarta altora, în sensul realizării lor interpretative, al asimilării creaţiei. Alături de acestea şi continuu, ni se dezvăluie ceva din viziunea creatorului asupra propriului univers componistic.

Să stăruim, pentru început, la consideraţiile privind soarta unor lucrări, ocaziile cînd au fost interpretate şi ecourile ce le-au înregistrat, aşa cum apar ele din mărturiile compozitorului. Aflăm astfel (din scrisoarea datată 22.IV.1879) că duetul său In amurg a fost cîntat în „Singakademie" la Viena, manifestare după care compozitorul aprecia: „Bineînţeles, a mers mai bine decît la noi, la Cernăuţi: două cîntăreţe foarte bune, doi violonişti buni şi eu la pian, aşa l-am executat după două repetiţii. A plăcut foarte mult, mai ales muzicienilor prezenţi, ceea ce este foarte important pentru mine"[5] - subliniază Mandicevschi. Parcimonios cu aprecierile, uneori ne oferă doar consideraţii generale, dar şi acestea deosebit de preţioase, căci, consemnînd apariţia unor noi lucrări, Mandicevschi precizează: „(...) Hanslick a scris foarte frumos despre mine, dar şi alţii (...)"[6].

Altădată, încîntat de interpreţii ce i-au executat piesele, ni-i înfăţişează, adăugînd proprii aprecieri asupra atmosferei artistice, satisfacţiilor încercate în contactul cu aceştia. Astfel, comunicînd surorii sale V i r g i n i a (aprilie 1885) parte din bucuriile trăite în ultimul timp, notează: „Ţi-aş fi dorit din toată inima să fi trăit împreună cu mine unul din neuitatele ceasuri în care, împreună cu domnişoara Salter şi cu mult talentatul Rotenberg, am făcut muzică în prezenţa familiei Faber şi a lui Stîrcea, fie acasă la Faber, sau mai adesecri la d-ra Salter, ori chiar la mine, în Viena, ore întregi fără a obosi, cu o plăcere inepuizabilă: cînd

---

5. Scrisorile ..., op.cit.
6. Ibidem.

aceşti doi evrei excepţionali au interpretat compoziţiile mele în aşa fel încît au obţinut efecte nebănuite chiar de mine, puternice şi durabile. Felul cum d-ra Salter cînta cîntecele mele româneşti, mai ales Senin şi furtună, este ceva tot aşa unic în felul său ca şi interpretarea lui Rotenberg a celor 30 de variaţiuni cu care a stîrnit chiar senzaţie la Viena (...)"[7].

Cîtă satisfacţie i-a procurat realizarea lucrărilor sale în ţară reiese dintr-o altă scrisoare adresată surorii sale Ecaterina (12.IX.1912), în care, mărturisindu-şi starea de spirit, scrie: „Mă bucur grozav că liturghia se poate folosi atît de bine. Şi că Hřimaly ţi-a exprimat ţie personal recunoştinţa pentru ea, de două ori mai grozav. Astfel s-a răsplătit plăcerea pe care am avut-o scriind-o ..."[8]. Interesaţi cu deosebire de viziunea compozitorului asupra unor creaţii ale sale, de dificultăţile întîmpinate în realizarea lor, de efortul investit în procesul de creaţie, ca şi de propria aprecieri, vom cita un fragment din scrisoarea adresată surorii sale Virginia (14.VII.1880), în care vorbeşte despre liturghia pe care tocmai o terminase (Liturghia nr.1, cu text românesc, pentru cor mixt pe 4 şi 5 voci, scrisă în game vechi bisericeşti), apreciind: „Am lucrat un an aproape, cu sîrg, şi a fost o naştere grea, pentru că am chibzuit şi m-am gîndit mult la fiecare notă din ea. Afară de aceasta, am dat de greutăţi extraordinare, de natură diferită, la această compoziţie. Astfel, de pildă, textul defectuos din punct de vedere lingvistic şi cît se poate de greoi ca expresie, încît adeseori nu ştiam dacă e românește sau rutenește şi nici ce vrea să spună (...) O mai mare atenţie însă, am dat fondului muzical al compoziţiei. Pe cît ştiu, nu există o liturghie românească care să aibă o valoare muzicală şi în expresia ei să fie strict bisericească (...) Nu vreau să mă laud, dar socot că liturghia mea e prima şi unica în felul ei, fiind conştient că am atins ţinta artistică propusă"[9]. Din exagerată modestie, compozitorul va sublinia în final că ceea ce a scris surorii sale este doar pentru ea [illegible] doreşte

7. Ibidem.
8. Ibidem.
9. Ibidem.

să fie greşit interpretat.

Adevărul este că Eusebie Mandicevschi nu a excedat cu nimic, prin aprecierile sale, valoarea lucrărilor religioase compuse de el, căci stăpînirea perfectă a scriiturii polifonice, construcţia clară, măiestria tehnică şi invenţia melodică pătrunsă de un lirism stăpînit fac ca ele să se impună cu adevărat ca modele. „Situate în evoluţia muzicii corale bisericeşti din Bucovina, aceste compoziţii cimentează o tradiţie a genului sub influenţe vădit apusene" — subliniază judicios muzicologul Liviu Rusu.[10]

Cea mai mare parte din creaţia muzicală religioasă a lui Mandicevschi a fost interpretată în ţară - nu numai în Bucovina, ci şi în alte regiuni, căci Eusebie Mandicevschi întreţinea relaţii şi cu personalităţi muzicale din Ardeal, ca de exemplu cu G. D i m a. O frumoasă scrisoare a acestuia (Săliştе, 6.VIII.1898) dezvăluie faptul că Psalmul (nu se precizează care, n.n.) lui E. Mandicevschi a fost cîntat în cadrul unui concert al Asociaţiei muzicale, creind o impresie deosebită, după cum reiese din următoarea apreciere a lui Dima: „Vă mulţumesc încă o dată pentru plăcerea ce mi-aţi făcut-o mie şi multor sute de auditori cu frumoasa dumneavoastră compoziţie", pentru a nota în continuare: „Imediat după acest concert au avut loc în trei zile consecutiv serbările cu ocazia aniversării de 25 de ani de la moartea Mitropolitului Baron Şaguna: la concertul festiv din 26.VI., Psalmul a fost cîntat din nou. La serbarea Societăţii «Andrei Şaguna» din 27.VI. a fost cîntat cu succes Psalmul 153 al dumneavoastră de către corul seminarului (...) In stagiunea viitoare sper să pot cînta şi liturghia dumneavoastră grecească, pe care am ascultat-o cu atîta plăcere (...)."[11]

Cu ocazia interpretării unor lucrări, Eusebie Mandicevschi revenea în ţară, de cele mai multe ori ca dirijor al propriilor creaţii. Şi acest fapt îl găsim consemnat în corespondenţa sa, căci în 1880 s-a cîntat la Cernăuţi, cu concursul Societă-

---

10. L. R u s u, Un veac de la naşterea lui E. Mandicevschi, în: Muzica, nr. 5/1957, p. 16.

11. Scrisorile ..., op. cit.

ţii filarmonice şi sub bagheta compozitorului, Liturghia nr.1. Scrisoarea din 4.IV.1899 relevă faptul că Liturghia grecească urma să fie executată la Suceava, Mandicevschi fiind invitat de D u z i n k i e w i c z să dirijeze. Preţioase indicaţii, pe care compozitorul le oferă surorii sale Ecaterina, cu privire la interpretarea unor părţi din creaţia sa religioasă, îmbogăţesc mult cunoştinţele noastre cu privire la viziunea pe care însuşi compozitorul o avea despre creaţia sa. Ele ne parvin tot prin intermediul corespondenţei, din care reiese clar şi faptul că Eusebie Mandicevschi scrisese două liturghii pentru sora sa Ecaterina (pentru corul său de fete) şi una pentru fratele C o n s t a n t i n (fapt subliniat într-o scrisoare datată doar cu anul 1909 , unde el notează: „Lucrez la liturghia pentru Constantin"). Din scrisoarea datată 24.VI.1913 reiese că la îndemnul surorii sale Ecaterina intenţionează să scrie o Liturghie greacă, tot pentru corul ei - Liturghia în La bemol major, scrisă în 1913 - referitor la care obţinem de la compozitor mai multe date. Acestea dovedesc că în momentul în care E.Mandicevschi îşi punea problema realizării unei asemenea creaţii, el se supunea şi unor cerinţe pe care posibilităţile de realizare avute în ţară - nivelul şi capacitatea formaţiilor - le formulau.

Iată ce se desprinde din scrisoarea adresată Ecaterinei în 12.VIII.1913, referitor la ultima liturghie scrisă pentru corul surorii sale: „Am sentimentul - spune Mandicevschi - că nu e atît de practică ca prima. Aveam nevoie de oarecare variaţie, şi atunci am scris şi cîteva piese mai grele şi pentru patru voci; dar, după ce am terminat, le-am aranjat şi pentru trei voci, aşa că poţi alege ce-ţi convine. Sînt şi doi Paterimon. Primul nu-i atît de greu cum arată, numai că are nevoie de un cor destul de mare, căci corul al doilea este exact acelaşi lucru ca şi primul. Se învaţă deci împreună (Canon)"; fără a exclude posibilitatea revizuirii unor părţi din lucrare, E.Mandicevschi conclude: „Dac[illegible] [illegible]e prea greu şi complicat pentru corul tău, totul se [illegible] schimba". Efectul lucrării a fost însă îmbucurător; răspunzînd surorii sale, compozitorul îşi exprimă satisfacţia în termenii : „Mă bucur într-adevăr din suflet că La bemol (Liturghia greacă)

ţi-a plăcut atît de bine"[12].

Vom vedea în cele ce urmează că şi în probleme de interpretare a lucrărilor muzicale religioase, Eusebie Mandicevschi punea preţ pe părerile surorii sale, şi dacă pe un alt plan am subliniat ideea colaborării, ea revine aici, păstrîndu-şi toată valoarea. Scrisoarea din 23.VIII.1910, expediată de Eusebie Mandicevschi din Weissensee, ne aşează în faţa problemei. Aci compozitorul notează: „(...) Observaţiile tale referitoare la liturghie sînt foarte preţioase şi interesante pentru mine. Am început imediat să completez lipsurile (...) Piesele asupra cărora mi-ai atras atenţia am să le fac de-acum mai lungi în toate liturghiile de mai tîrziu; îmi aduc foarte bine aminte că şi în liturghia în la minor au fost prea scurte. Acum, cînd recitesc din nou liturghia ta, regret, bineînţeles, că nu am auzit-o; totodată, mă bucur de realizările corului tău, căci multe pasaje nu sînt deloc uşoare, vor fi cerut multă muncă. M-ar interesa să ştiu ce au cîntat fetele cu uşurinţă şi ce cu mai multă greutate, ce au cîntat cu plăcere şi ce nu. Ar fi important s-o ştiu pentru liturghia viitoare, care va fi probabil în La bemol major (As-dur), dacă nu ai nimic împotrivă. Pe aceasta o vom dedica de astă dată liceului, şi am chiar şi un plan îndrăzneţ, să o fac pentru patru voci (...) Totuşi, nu voi uita s-o fac mai uşoară, poate chiar mai uşoară decît cea în mi minor"[13]. Semnalăm aici, pe lîngă ulterioare planuri de creaţie, şi interesul pe care compozitorul îl manifesta faţă de problemele legate de asimilarea creaţiei sale, de dificultăţile apărute în studiu, fie chiar de bucuria trăită de interpreţi. Sugestiile privitoare la realizarea lucrărilor vin de acum şi din partea autorului, conturîndu-ni-se propria-i viziune. Este vorba despre interpretarea Liturghiei nr.9 în mi minor pentru trei voci egale, în legătură cu care E.Mandicevschi îşi exprimă unele dorinţe; scrisoarea din 27.VIII.1910 ni le relevă: „(...) Eu am o întrebare - scrie acesta Ecaterinei - : dacă nu mă înşel, corul tău e compus din 40-50 de fete. Ar fi oare cu neputinţă să împarţi corul în două şi să ceri de la fiecare

12. Ibidem.
13. Ibidem.

parte acelaşi lucru, ca de la corul întreg? Mai ales dacă nu ar fi greu? Cred că s-ar putea. Şi ar fi de un efect colosal. Aceasta mi-a venit în minte la textul «să se umple gurile noastre», care e ceva mai simplu decît majoritatea celorlalte texte, şi care din cauza aceasta mi-e drag. Bineînţeles, partea a II-a din cor ar trebui să cînte acelaşi lucru pe care-l cîntă partea întîi, cu o măsură mai tîrziu, aşa că ar rezulta un canon coral cu cîte trei voci; ar fi deci în şase voci. Insă trebuie exercitat şi studiat numai în trei voci, ca celelalte piese. In liturghia cea nouă fac acelaşi lucru cu «Tatăl nostru». De îndată ce aşa ceva merge bine cu trei voci, le face multă plăcere cîntăreţilor dacă-i împarţi în două părţi, bineînţeles vertical, nu orizontal, şi pui amîndouă grupurile - deci două coruri - să-şi răspundă reciproc (...) Scrie-mi ce părere ai, dacă crezi că e cu putinţă cu materialul tău"[14] - încheie autorul. Stăpînirea cu măiestrie a scriiturii polifone, cultul cu care practică tehnica de canon, efectele realizate prin scriitura antifonică, fac din Eusebie Mandicevschi - ceea ce bine se subliniază de către muzicologul Liviu Rusu - „un autentic reprezentant al unei severe şcoli contrapunctice!"[15]

Se cunosc în total 12 liturghii compuse de Eusebie Mandicevschi, la care se adaugă o Liturghie pentru două voci egale pentru uzul bisericilor săteşti, compusă în colaborare cu I s i d o r V o r o b c h i e v i c i, şi cîteva piese pentru concerte religioase, cum sînt: Psalmul 137, La rîul Babilonului, pentru cor bărbătesc (1902), Psalmul „Doamne, Doamne, cine va locui în lăcaşul tău?"(1922), pentru cor mixt, pe cuvinte potrivite după Scriptură de elevul său, compozitorul I l a r i e V e r e n c a, Psalmul 100, pentru cor bărbătesc, şi Psalmul XVI, pentru cor mixt (Viena, 1897).

Intr-un alt domeniu, acela al creaţiei pentru copii şi al literaturii corale destinate şcolarilor, geneza multora dintre lucrări o găsim - aşa cum deja s-a profilat - în necesităţi

---

14. Scrisorile ..., op.cit.

15. L. R u s u, Eusebie Mandicevschi, un maestru al muzicii corale, op.cit.

pe care viaţa muzicală şcolară le-a formulat compozitorului prin sora sa Ecaterina. Ea era elementul de legătură cu rol de stimul, imbold, şi, de cele mai multe ori, era suficient un singur îndemn, nu chiar o rugăminte, pentru ca Ecaterina să obţină de la fratele său compoziţiile dorite: această strînsă colaborare o găsim subliniată în corespondenţa lor, unde se afirmă: „Caietul pe care îl trimit (cu 12 cîntece) ţi-e destinat în special ţie" (13.XI.1925); sau, într-un alt loc, oferindu-şi serviciile, Eusebie notează: „Dacă mai vrei ceva, îţi stau la dispoziţie" (5.IV.1925)[16].

Colaborarea a îmbrăcat şi alte forme, căci - la unele din piesele pentru copii - Ecaterina scrie chiar textele, cum este cazul cu Aia-baia, Surioare sau Cum te cheamă. De fapt, tot corespondenţa ne spune că Eusebie cere Ecaterinei să-i facă şi o a doua, eventual o a treia strofă la aceste cîntecele (4. V.1923).

In ciuda faptului că o listă completă a creaţiei lui Eusebie Mandicevschi nu se poate încă realiza, lucrările fiind împrăştiate nu numai în diferite centre, dar chiar în diferite ţări, putem afirma cu certitudine că zestrea pe care ne-a lăsat-o în acest domeniu este apreciabilă; iar în literatura corală, E. Mandicevschi s-a simţit cu deosebire atras spre formaţia de voci egale, pentru care a scris cel mai mult. Predilecţia este explicabilă dacă ne gîndim la experienţa artistică pe care a acumulat-o cu formaţia corală compusă din elevele şcoţiei sale, A l b i n a, născută d e V e s t, formaţie pe care a dirijat-o 20 de ani. Afară de aceasta, atent mereu la nevoile învăţămîntului muzical şi întreţinînd relaţii cu muzicieni români, E. Mandicevschi răspundea fără întîrziere cerinţelor. Colaborarea cu D. G. K i r i a c l-a îndemnat, astfel, să se aplece asupra creaţiei pentru copii, oferind spre publicare, în revista Lumea copiilor, condusă de Kiriac, cîteva piese, printre care şi acelea numite mai sus.

Din scrisoarea datată 17.IV.1923 reiese atît faptul că D. G. Kiriac îi solicită colaborarea, cît şi că îi trimise deja spre informare cîteva din lucrările sale, printre care cînte-

16. Scrisorile ..., op. cit.

cele pentru copii tipărite în Lumea copiilor.

Mandicevschi se dovedeşte înclinat spre colaborare. Faptul transpare din aceeaşi scrisoare a lui Eusebie către Ecaterina, din care desprindem partea ce pune în lumină ideea. „Nu ştiu în ce măsură cunoşti revista - scrie compozitorul (...) Sînt încredinţat că te va interesa tot atît cît m-a interesat pe mine". Iar în legătură cu valoarea revistei şi acţiunii lui Kiriac, Mandicevschi subliniază: „găsesc că revista e bună (...); aş dori să-i fiu de folos, întrucît am observat că Kiriac este singurul colaborator, şi-o face bine, deci înţeleg că are nevoie de un tovarăş."[17]

Atras spre acest domeniu de creaţie şi reţinut de ideea de a colabora cu Kiriac, în scrisorile ce i le adresează apoi Ecaterinei, Eusebie îi cere acesteia texte pentru copii şi alte cîntece ce le socoteşte potrivite pentru Lumea copiilor (reiese că materialul se află la Ecaterina). O preocupare meritorie - aceea de a-l introduce pe copil în cîntarea polifonică - ne este dezvăluită tot din paginile de corespondenţă, în care găsim sublinieri de forma: „Canoanele sînt eminente mijloace pedagogice muzicale" (20.I.1926), sau „Ele sînt piese practice şi bune pentru şcoală" (19.III.1922). Şi adevărul este că Eusebie Mandicevschi a valorificat - în creaţia destinată şcolarilor -, la nivel de mare artă, tehnica de canon. Modele de scriitură rămîn canoanele Soarele, Ziua şi noaptea, Canonul intervalelor etc.

Zăbovim încă un moment între paginile de corespondenţă care - privitor la preocupările de creaţie ale lui Eusebie Mandicevschi - ne vorbesc de un plan ţesut de compozitor în jurul unui univers poetic tardiv descoperit: lirica lui G. T o p î r c e a n u. Este de fapt o idee nerealizată, dar între Eusebie şi Ecaterina s-au purtat discuţii pe marginea Rapsodiilor de toamnă care urmau a servi ca sursă de inspiraţie pentru o lucrare pe care Eusebie era înclinat să o considere originală. Corespondenţa (5.III.1929) dezvăluie faptul că lucrarea generată de această sursă poetică ar fi putut deveni o suită de proporţii mai mari, cu „cuvinte cîntate dar

17. Ibidem.

şi vorbite" şi părţi corale, dintre care unele à capella. Totul a rămas un plan, căci compozitorul, fiind în ultimul an de viaţă, nu a reuşit să-şi împlinească gîndul.

Despre gînduri împlinite, însă, ca şi despre crezul unui muzician ce-şi căuta şi găsea satisfacţiile în propria artă, în contactul ce-l dorea strîns cu necesităţi ale vieţii muzicale româneşti, ne-au vorbit paginile de corespondenţă răsfoite. Ele întregesc imaginea compozitorului pentru care micul şi marele auditor al ţării sale, formarea acestuia prin creaţii izvorîte din dragoste pentru el, au însemnat mult.

Des problèmes de la création reflétés dans les pages de la correspondance d'Eusebie Mandicevschi

Ligia Toma Zoicaş

Résumé

Bien des problèmes concernant les préoccupations componistiques d'Eusebie Mandicevschi (1857-1929), la naissance de certaines oeuvres, sa vision sur d'autres oeuvres, ou seuls des projets inachevés, ne se seraient pas dévoilés à nos yeux en dehors de la connaissance de certaines pages de correspondance, ici commentées. Elles viennent remplir ce vide, mettant en lumière des aspects de la personnalité du créateur, qui, pour avoir vécu à Vienne, s'est toutefois trouvé en contact permanent avec la vie musicale roumaine, avec des musiciens de l'époque, comme G.Dima, D.G.Kiriac et d'autres.

Fragen des Musikschaffens, die in den Seiten der Korrespondenz Eusebie Mandicevschis erörtert werden

Ligia Toma Zoicaş

Zusammenfassung

Zahlreiche Fragen in Verbindung mit der kompositorischen Tätigkeit Eusebie Mandicevschis (1857-1929), mit der Entstehung einiger seiner Werke, seine Meinung über andere Werke oder nur über unerfüllte Pläne hätten sich uns nicht offenbart ohne die Kenntnis einiger Seiten des hier kommentierten Briefwechsels. Sie füllen diese Lücke aus und beleuchten Aspekte der Persönlichkeit des Künstlers, der - obwohl in Wien ansässig - sich in ständigem Kontakt mit dem Musikleben in

Rumänien und mit den Musikern seiner Zeit, wie G.Dima, D.G. Kiriac u.a., befand.

Problems of creation mirrored in the letters of Eusebie Mandicevschi

Ligia Toma Zoicaş

Summary

Many of the problems connected to the componistic concerns of Eusebie Mandicevschi (1857-1929) to the genesis of some works, to the vision upon others, or only to some unfulfilled plans, would not have been revealed had it not been for some letters here commented. They fill the gap, illuminating aspects of the composer's personality, who although he lived in Vienna, was in a permanent contact with the Romanian musical life, with the musicians of the time such as G.Dima, D.G.Kiriac and others.

PE URMELE MUZICIENILOR CEHI ÎN TRANSILVANIA ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

Gheorghe Merişescu

Dezvoltarea vieţii muzicale în Transilvania în secolul trecut, ca şi în prima jumătate a sec. al XX-lea, a avut loc, mai întîi, în cercurile şi casele aristocratice, mai apoi şi în cele burgheze, care căutau să imite pe cele dintîi. Progresul muzical s-a înfăptuit atît prin contribuţia muzicienilor autohtoni - români, maghiari, germani -, cît şi a unor muzicieni de origine cehă, slovacă sau moravă. S-a afirmat - pe bună dreptate - că Cehia şi Boemia, în secolele trecute, au fost adevărate „conservatoare ale Europei". Contribuţia la afirmarea clasicismului muzical, aportul la ridicarea şi înflorirea educaţiei muzicale în alte ţări europene sînt de asemenea bine cunoscute; mai puţin cunoscută - credem - este contribuţia acestora, de-a lungul timpului, la viaţa culturală şi muzicală a Transilvaniei. Cum şi în ce măsură aceşti muzicieni au constituit un factor de progres în direcţia educaţiei muzicale, a drumului ascendent al cunoaşterii şi însuşirii marii arte, în ce măsură au stimulat şi iniţiat instituţii muzicale, filarmonici, asociaţii corale, reuniuni de cîntări, şcoli de muzică etc. - iată o sarcină deloc uşoară pentru cel ce vrea să arunce oarecare lumină asupra trecutului muzical al Transilvaniei.

Ca şi Transilvania, Cehia, Boemia şi Slovacia au făcut parte, în veacurile trecute, din Imperiul Habsburgic. Intr-o asemenea configuraţie geografică, muzicienii aparţinînd acestor ţinuturi cu vechi tradiţii muzicale s-au stabilit acolo unde au găsit condiţii mai bune de viaţă şi unde s-a simţit în mod deosebit necesitatea prezenţei lor. Invitaţi ca pedagogi, conducători de asociaţii cultural-muzicale, profesori sau instrumentişti în orchestre teatrale sau de operă, aceştia s-au stabilit temporar sau definitiv mai cu seamă în principalele oraşe ale Transilvaniei. Desigur, a fost un proces îndelung, care

a dus la materializarea multiplelor legături pe plan cultural şi muzical între ei şi populaţia autohtonă multinaţională. Cercetarea atentă a acestui fenomen ne duce la concluzia că aceştia au constituit o prezenţă de-a dreptul impresionantă pe teritoriul Transilvaniei, începînd cu unele personalităţi de seamă, care s-au afirmat pe multiple planuri, pînă la modeştii instrumentişti, dirijori, animatori ai vieţii muzicale, fără aportul cărora n-ar fi fost posibilă o mişcare artistică cuprinzătoare şi eficientă. Astfel, s-au stabilit relaţii de colaborare între românii, germanii, maghiarii din Transilvania şi muzicienii cehoslovaci ale căror urme se mai pot identifica şi astăzi.

Cercetările pe tărîm muzical nu şi-ar căpăta pe deplin importanţa fără corelarea cu unele date şi documente care atestă îndepărtatele relaţii româno-cehe, actualizate, ele sporind interesul şi mai buna cunoaştere şi înţelegere dintre cele două ţări şi popoare.

Printre aceste documente ne reţine atenţia, în primul rînd, studiul savantului român N i c o l a e I o r g a, cu privire la influenţa husită la români, a primelor traduceri ale scripturii, precum şi probleme de politică externă. In 1923, Iorga a ţinut la Praga o serie de conferinţe în care s-a ocupat de relaţiile ceho-slovaco-române, relaţii care datează din sec. al XV-lea şi în care relevant este faptul că I o a n T ă u t u, logofătul lui Ş t e f a n c e l M a r e, era de origine slovacă. Consideraţiile lui Iorga sînt ample şi cuprind nu numai reflecţii asupra unor probleme de ordin social-politic, cum ar fi lupta comună a românilor ardeleni şi a slovacilor împotriva asupririi habsburgice, dar readuc în prim plan figuri de cărturari şi oameni de artă, printre care pe A n t o n í n C h l á d e k, maestrul marelui nostru pictor N i c o l a e G r i g o r e s c u.

La acestea se adaugă lucrarea Republica Cehoslovacă (Bucureşti, 1924), semnată de St. I o a c h i t e s c u şi A. K u d î r n a c, care se ocupă de relaţiile militare, economice, culturale, pînă după primul război mondial. Documentele privitoare la relaţiile dintre români şi cehoslovaci se îmbogăţesc cu expunerea istorică Cehoslovacii şi Românii de I o n H i s t a r, apărută în Buletinul Institutului de Istorie şi

limbă de pe lîngă Universitatea din Cernăuţi; odată cu acestea apărea, ca o nouă contribuţie, studiul academicianului G e o r g e O p r e s c u, intitulat Primul profesor al lui Nicolae Grigorescu, Antonín Chládek. Se mai adaugă studiul lui S i m e o n R e l i – Din trecutul Cehoslovacilor aşezaţi pe domeniile fondului bisericesc român din Bucovina. Dar primul cercetător român care abordează în exclusivitate probleme legate de domeniul artei, fie şi numai în domeniul plasticii, este profesorul univ. C o r i o l a n P e t r a n u, de la Universitatea din Cluj. Studiul acestuia - Relaţiile noastre artistice cu poporul cehoslovac - analizează cu o deosebită competenţă influenţa reciprocă în domeniul picturii şi sculpturii de-a lungul veacurilor. Îndrăznim să afirmăm că pe tărîmul muzicii am rămas datori, iar dacă acest studiu - privind problema chiar şi numai parţial, deoarece nu se ocupă de prezenţa muzicienilor cehi în trecutul mai îndepărtat, deosebit de bogat în mărturii muzicale legate de aceştia - va contribui la completarea imaginii acestor relaţii, scopul a fost atins.

După primul război mondial, odată cu înfăptuirea României moderne, Transilvania aducea în patrimoniul oficial o străveche cultură muzicală, care purta amprenta influenţelor apusene, îndeosebi germane şi austriace. Viena, capitala Austriei, a fost secole de-a rîndul sanctuarul muzicii Europei de răsărit. De aici, ca şi de la Praga, se recrutau muzicieni pentru instituţiile muzicale din Transilvania: orchestre simfonice, orchestre pentru teatre de proză, mai tîrziu pentru Opera Română din Cluj-Napoca sau Teatrul maghiar. Emisarii acestor instituţii colindau capitalele imperiului în căutarea de instrumentişti şi dirijori, pentru a completa ansamblurile orchestrale şi a îndruma activitatea muzicală. Angajarea, la început temporară, devenea de cele mai multe ori definitivă, numeroşi muzicieni de origine cehă stabilindu-se pentru totdeauna pe meleagurile româneşti. Trebuie arătat că, începută încă de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, solicitarea muzicienilor cehi se intensifică în veacurile următoare, datorită progresului înregistrat pe tărîmul culturii şi artei şi continuă pînă în primul deceniu al veacului al XX-lea. Prezenţa lor este semnalată nu numai în centrele mai importante din Transilvania (Cluj, Timişoara, Braşov, Arad, Oradea, Sibiu), dar şi în ora-

şele mai mici (Sighişoara, Satu-Mare, Careii Mari etc.), aceştia identificîndu-se cu interesele locale, cu aspiraţiile naţionale la care aderaseră. Ei s-au grupat de obicei în centrele culturale mai importante, în care luaseră fiinţă instituţii muzicale, opere, filarmonici, asociaţii muzicale, şcoli de muzică şi conservatoare. Avînd o temeinică pregătire muzicală în domeniul compoziţiei, al practicii muzicale, dotaţi cu un deosebit talent şi pasiune pentru arta sunetelor, muzicienii cehi ajunşi pe meleagurile patriei noastre au desfăşurat o înfloritoare activitate muzicală, pe tărîm concertistic, în domeniul muzicii de cameră, al pedagogiei, într-un cuvînt au fost animatorii şi mobilizatorii talentelor locale, ridicînd o adevărată pleiadă de pasionaţi slujitori ai muzicii.

In fruntea celor care au slujit cu seriozitate şi deosebită conştiinţă profesională, se situează J á n L e v o s l a v B e l l a (1843-1936), originar din Slovacia şi stabilit la Sibiu ca „Musikdirektor" şi capelmaestru al orchestrei orăşeneşti. Fiind şi un excelent organist, a fost angajat de saşi în funcţia de cantor orăşenesc. Nu cunoaştem amănunte în legătură cu venirea sa în acest oraş, dar este de presupus că a fost invitat de oficialităţile săseşti, care duceau lipsa unui conducător muzical.

Sibiul se situa din punct de vedere muzical printre cele mai avansate oraşe ale Transilvaniei. Aici au creat tradiţii G a b r i e l R e i l i c h, M i c h a e l S t o l l m a n n, J o h a n n S a r t o r i u s, J o h a n n K a n n, P e t r u s S c h i m e r t, prezumptiv elev al lui J o h a n n S e b a s t i a n B a c h. Faima acestor muzicieni a depăşit nu numai graniţele oraşului, dar şi ale patriei în care au trăit. Tot de Sibiu se leagă şi numele lui P h i l i p p C a u d e l l a (1770-1828), născut la Kojetain, în Moravia. Intre anii 1838-1860, în Sibiu au luat fiinţă mai multe societăţi corale, printre care şi corala „Hermania". Impreună cu capela orăşenească, vor oferi publicului sibian mari lucrări vocal-instrumentale. In 1842, în fruntea Asociaţiei filarmonice îl găsim pe F r a n t i š e k S e d l á č e k, iar din 1881 pe Ján Levoslav Bella, căruia i s-au alăturat şi alţi muzicieni de origine cehă şi moravă, în cea mai mare parte ins-

trumentişti în orchestră.

Aşadar, Bella, venind la Sibiu, n-a trebuit să facă o muncă de pionierat; a găsit un teren şi o atmosferă destul de bine consolidate, ansambluri rutinate, un public instruit şi educat, care ştia să aprecieze operele muzicale. Numai aşa se explică faptul că, la puţin timp de la venirea sa în oraşul de pe Cibin, a oferit publicului oratoriul Paulus de M e n d e l s s o h n - B a r t h o l d y, Requiemul german de B r a h m s, în primă audiţie, alături de care au putut fi auzite şi lucrări proprii, ca de pildă Uvertura de concert în Mi bemol. Dacă condiţiile social-politice din ţara sa l-au făcut să emigreze şi să se stabilească la Sibiu, nici aici nu i s-au oferit privilegii deosebite, în afară de o muncă istovitoare, griji materiale, lipsuri - după cum însuşi mărturiseşte. Intr-un articol apărut în Siebenburgisch Deutsches Tageblatt din 1937, semnat de Dr. R i c h a r d W e i s s k i r c h e r şi intitulat Bella despre el însuşi - note autobiografice, sînt clarificate o serie de probleme rămase pînă atunci în umbră. Iată un fragment revelator: „Cum ştiţi bine, am fost 50 de ani într-un post de răspundere (...), care mi-a irosit toată energia. Deoarece ocupaţia m-a absorbit în întregime, a trebuit să renunţ la multe pretenţii morale şi materiale (...). A trebuit să renunţ să-mi cumpăr cărţi, note etc. A trebuit să renunţ la legăturile cu viaţa muzicală internaţională. Astfel, în situaţia aceasta apăsătoare, este de mirare că am ajuns totuşi să termin cîte o lucrare. Este adevărat că am primit multe dovezi de recunoştinţă din partea Consistoriului, dar niciodată onorat ca să-mi pot permite să merg la crîşmă, la un pahar cu bere. Tot ce cîştigam dădeam familiei. Eram obligat să fac în aşa fel, încît să obţin unele venituri laterale pentru propria mea persoană".

Parcurgînd biografia lui Bella, se desprinde sentimentul de devoţiune, patriotismul înalta conştiinţă civică şi ideea naţională, sentimente pe care nu le-a părăsit niciodată. „Avînd în vedere felul cum am fost crescut, am urmărit întotdeauna idei umane, iar sentimentele naţionale n-au devenit niciodată şovine, aceasta cu atît mai mult, cu cît sînt dator culturii mele germane". Şi, mai departe, compozitorul adaugă: „M-am gîndit asupra cîntecelor poporului meu, asupra operelor poeţilor

noştri, dar am uitat limba maternă în aşa măsură, că trebuie s-o învăţ din nou. Acum am obligaţia morală de a mă îngloba în viaţa culturală a patriei mele". Intr-adevăr, în 1922, mergînd la Viena, Bella s-a întîlnit cu unii din compatrioţii săi, care l-au invitat să se repatrieze. Cehoslovacia devenise liberă şi independentă. Compozitorii slovaci l-au primit în rîndurile lor, iar datorită devotamentului celor doi profesori universitari din Bratislava, esteticianul Dr. K ö l i s c h şi muzicologul Dr. A r e l, operele sale au fost adunate şi editate. Astăzi este considerat fondatorul şcolii muzicale naţionale slovace. Moartea lui, survenită în 1936, a îndoliat nu numai sufletele compatrioţilor săi, dar şi pe ale sibienilor, în mijlocul cărora a petrecut cea mai mare parte a vieţii sale. Un concert organizat în memoria lui a constituit un modest omagiu adus celui ce slujise cu abnegaţie şi remarcabilă dăruire arta muzicii şi patria sa adoptivă.

Ján Levoslav Bella a însemnat o prezenţă deosebită în viaţa muzicală a oraşului Sibiu şi a Transilvaniei. Activitatea desfăşurată în fruntea Asociaţiei muzicale şi filarmonice, însufleţită de imbolduri umaniste, s-a conturat ca una dintre cele mai bogate şi reprezentative etape din istoria muzicii transilvănene. E destul să amintim că sub bagheta lui şi cu ansambluri alcătuite în mare parte din amatori, au fost prezentate nu mai puţin de 12 opere: Don Juan de M o z a r t, Fidelio de B e e t h o v e n, Ţar şi teslar de L o r t z i n g, Olandezul, Lohengrin, Tannhausser de W a g n e r, Aida de V e r d i etc., şi, pentru prima oară, în 1911, prezintă în primă audiţie la noi Simfonia a IX-a de Beethoven. Datorită lui, arta muzicii, alături de alţi factori de cultură, a constituit un teren prielnic de înflorire a spiritului uman, de relevare a marilor adevăruri ale vieţii cuprinse în paginile operelor muzicale.

După retragerea lui Bella din fruntea Asociaţiei muzicale şi filarmonice, în 1922, i-a urmat şi a continuat cu aceeaşi pricepere munca A l f r e d N o v á k. Şi-a făcut debutul în fruntea Asociaţiei cu oratoriul Paulus de Mendelssohn-Bartholdy. Sub bagheta sa au avut loc evenimente muzicale de prestigiu: festival B r u c k n e r (1924), festival Beethoven (1927), spectacole de operă cu Povestirile lui Hoffmann de

O f f e n b a c h, cu opera Carmen de B i z e t (1925), cu Faust de G o u n o d (1926) - tradiţii şi împrejurări stimulatoare care vor duce mai tîrziu la ideea înfiinţării la Sibiu a unui teatru de operă, încercare neizbutită.

La capătul unei perioade de aproape şapte ani, Alfred Novák s-a mutat la Braşov, în pitorescul oraş de la poalele Tîmpei, centru cultural cu nimic mai prejos decît Sibiul. Şi aici, încă din secolele XVII-XVIII, existau orchestre orăşeneşti, deservite îndeosebi de muzicieni străini, printre care numeroşi cehi şi slovaci. La sosirea lui în Braşov, în 1929, se scursese aproape un secol de la înfiinţarea primei Societăţi muzicale şi a primei Societăţi filarmonice, în fruntea cărora activase J á n M i s l í v e č e k (1811-1870), tot de origine cehă, muzician care se bucurase de aprecieri deosebite în patria sa şi căruia i se oferise titlul de „Cetăţean al oraşului Praga" (menţiune apărută în Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt - 1916).

La începutul sec. al XX-lea, la Braşov activa un număr mare de instrumentişti şi profesori de origine cehă sau slovacă. Printre aceştia reţinem pe: V e n č e s l a v J á n o t a, A n t o n í n V i h á n e k, F r a n t i š e k K r a u p a, J a r o s l a v V á v r a, F r a n t i š e k D v o ř a k, K a r e l Š r a n e k, J o s e f V Í č e k, V e n č e s l a v K u b a t, J o s e f P a z d e r a, J á n Č e r n ý, F r a n t i š e k W e y w a r şi alţii.

In primul deceniu al secolului nostru constatăm şi în viaţa muzicală şi culturală a oraşului Cluj redimensionarea gusturilor estetice şi viteza cu care se produce evoluţia. Publicul frecventează anevoie spectacole de proză, dar cu mai multă plăcere pe cele cu muzică de scenă sau spectacolele de operă. Teatrul maghiar, de pildă, este nevoit să-şi mărească orchestra, pentru a deservi spectacolele de operă care alternau cu cele de proză. Pe plan local nu aveau posibilitate de a recruta elementele necesare, în schimb se adresau emisarilor de la Viena sau Praga, care le recrutau instrumentişti şi dirijori. Aceste energii angajate pentru a da curs vieţii muzicale, învăţămîntului muzical, vor creşte şi vor lăsa în urma lor un mare potenţial muzical, în care au investit nu numai efor-

turi, dar şi înaltă conştiinţă artistică. Constatăm astfel că Teatrul maghiar din Cluj este nevoit să angajeze în 1912 un mare număr de instrumentişti străini, cehi şi slovaci, în fruntea cărora îl găsim pe E d u a r d U r b a s, ocupînd funcţia de concertmaestru al teatrului, pînă în 1928. Odată cu el au mai fost angajaţi: V i k t o r K o l á r (vioară), P a v e l K o u b a (oboi), V á c l a v S t r a c h a l şi K a r e l M a r e k (contrabas), J ú l i u s L e b e d a (viola), J o s e f P e s e k (trompetă), K a r e l K a r p o w s k y (vioară), K a r e l M a š e k (vioară), K a r e l J e d l i č k a (trombon), E m i l S t r a k a (corn), I o s i f N o v á k (corn), A l o i s H r e b r i n a (contrabas), I o s i f S e k e r k a (trompetă), J o s e f K u t i l (fagot), V á c l a v Č e r n ý (vioară), A n t o n í n H l o b i l (vioară), J á n H o f f m a n n (violă), V á c l a v P a n m a n (flaut), J o s e f Č e r n ý (fagot), J o s e f K u b a l e k (percuţie) etc.

După unire (1918), o nouă viaţă politică, culturală şi artistică a început să pulseze şi în Transilvania. Iau fiinţă: Opera Română, Teatrul Naţional, Conservatorul de muzică. Această primă perioadă de organizare era presărată cu numeroase greutăţi. Reprezentînd un moment de seamă în istoria poporului nostru, cele trei instituţii de artă, menite să desfăşoare muncă creatoare şi să împlinească eforturile unui număr însemnat de ani, duceau lipsă de cadre specializate. In faţa alternativei de a se repatria sau a continua să activeze în orchestra Operei Române de Stat, instrumentiştii menţionaţi au trecut în cea mai mare parte în orchestra operei, alţii la Conservatorul de muzică, sau la liceul unitarian. Incepe o eră nouă, în condiţii materiale - pentru început - asigurate, perioadă inspirată şi înnobilată de mari realizări de care se leagă numele unor mari personalităţi - C o n s t a n t i n P a v e l, P o p o v i c i - B a y r e u t h, ctitorii noilor instituţii muzicale.

Cum am putea da uitării această generaţie de artişti care, părăsindu-şi meleagurile natale, au venit aici, pe pămîntul românesc, să dea viaţă şi lumină, să contribuie la înflorirea culturii româneşti, cu care s-au identificat de-a lungul deceniilor? Disciplinaţi, conştiincioşi, harnici - iată trăsături-

le care au caracterizat atitudinea acestor muzicieni. Unii dintre ei s-au situat pe culmi mai înalte ale progresului muzical şi vor înscrie pagini de nobilă artă în istoria dezvoltării oraşului de pe Someş.

Vom înţelege mai bine fenomenul acesta oprindu-ne asupra vieţii şi activităţii unuia dintre aceştia - violonistul, pedagogul şi animătorul vieţii muzicale clujene, K a r e l K o l á r, fiul lui F r a n t i š e k K o l á r (1882-1916), originar din Svatkovice, angajat ca oboist în orchestra Teatrului din Cluj. František Kolár, a avut patru fii, dintre care, trei au îmbrăţişat cariera muzicală - V i c t o r, A u g u s t i n şi Karel (Carol), toţi trei făcînd cariere strălucite. Singurul rămas în Transilvania, respectiv la Cluj, este Karel Kolár, născut în 9 sept. 1897; în vîrstă de 82 de ani, este şi astăzi activ. După terminarea conservatorului maghiar din localitate, s-a perfecţionat cu fratele său Augustin, la rîndul lui elev al celebrului violonist şi pedagog O t o k a r Š e v č í k şi E m i l B a r é. La 10 ani cînta în orchestra conservatorului, al cărei dirijor era F a r k a s Ü d ö n. In 1919, odată cu ceilalţi compatrioţi, este angajat concertmaestrul orchestrei Operei Române, funcţie pe care a îndeplinit-o cu un exemplar devotament timp de peste 40 de ani.

In paralel, a funcţionat ca profesor de vioară la conservator, afirmîndu-se ca un excelent pedagog. A pregătit numeroase cadre de instrumentişti, cărora le-a dăruit o solidă şi temeinică pregătire muzicală. La capătul unui drum glorios, la o vîrstă cînd alţii se gîndesc la o binemeritată odihnă, Karel Kolár a participat la înfiinţarea Filarmonicii din Cluj, în 1955, în aceeaşi calitate de concertmaestru, avîntîndu-se cu elan tineresc în educaţia tinerei orchestre şi contribuind implicit la reuşita producţiilor artistice. A fost un înflăcărat şi pasionat interpret al muzicii de cameră. „Cvartetul Kolár" a constituit o supremă aspiraţie către marea muzică. In public sau în propria-i casă, seratele organizate gratuit de Kolár, pornite din impulsul conştiinţei, au alcătuit ani de-a rîndul minunate momente de încîntare şi elevaţie artistică. Exemplul său a determinat apariţia a numeroase ansambluri de cameră. Iar dacă acest centru de cultură din inima Transilvaniei se poate lăuda

cu vechi tradiţii de formaţii camerale, şi acestui muzician îi revin merite deosebite. Prezent în viaţa de concert, ca solist sau dirijor, prezent şi prin articole de critică muzicală, competent în judecarea valorilor artistice, la care se mai poate adăuga munca de compoziţie şi transcriere a unor piese muzicale necesare întregirii repertoriului violonistic, Karol Kolár a fost o personalitate dinamică şi creatoare, un stîlp al vieţii muzicale clujene, „un general între violonişti" - cum îl denumise Popovici-Bayreuth. Impărţit între atîtea preocupări, timpul nu i-a mai ajuns şi pentru compoziţie, şi totuşi a lăsat cîteva lucrări, printre care: Capriciul românesc pentru vioară şi pian, numeroase transcripţii, gen care presupune o bună cunoaştere a tehnicii componistice şi uneori chiar o participare creatoare. Colecţia de 50 de transcripţii pentru vioară şi pian din creaţiile compozitorilor români prezintă o mare importanţă didactică şi artistică.

Din şcoala violonistică a lui Karol Kolár au ieşit violonişti de seamă: J á n o s V i s k i - violonist şi compozitor, profesor la Academia de muzică din Budapesta, V i r g i l P o p - solist şi fost concertmaestru al orchestrei Radiotelevizi unii române, N i c o l a e P o p - violonist în orchestra Operei Române din Cluj-Napoca, V a s i l e B o a r - profesor la liceul de artă şi fost concertmaestru al orchestrei Operei Române, şi alţii.

Din mănunchiul muzicienilor cehi atraşi de angajamentele oferite de noile instituţii înfiinţate după 1919, în Cluj, a făcut parte şi bracistul Julius Lebeda, care a funcţionat timp de peste 50 de ani ca orchestrant şi profesor la liceul de muzică (a funcţionat mai întîi la Conservator, apoi la Şcoala medie de muzică). Muzician serios, s-a făcut remarcat printr-un simţ pedagogic deosebit. A întocmit o metodă pentru viola, a îmbogăţit repertoriul acestui instrument prin numeroase transpoziţii (sonate, concerte etc.) care alcătuiesc şi azi profilul programelor analitice. Fie şi numai cu titlu informativ, vom mai aminti pe P a v e l K o u b a (1864-1940), originar din Malenice (jud. Strakonice, Boemia), angajat mai întîi în orchestra Teatrului maghiar, şi apoi ca profesor la Conservatorul municipal. Pentru sentimentele şi atitudinea sa democratică, a fost ales preşedinte al Sindicatului muzicienilor din

Cluj. Fiica sa, P a u l a K o u b a, a studiat vioara cu S o f i a R á č e k - R u z i t s k a, apoi se perfecţionează la Academia de muzică din Budapesta. Revenind la Cluj, a fost numită profesoară de vioară la Conservatorul maghiar, în cadrul căruia a desfăşurat o bogată activitate didactică şi pedagogică, iar din 1959 şi-a continuat activitatea la Şcoala medie de muzică. Printre elevii săi, amintim pe V e g h S á n d o r, H a v a s K a t ó, R u h a Ş t e f a n (în perioada şcolii medii), A d o r j á n I l d i k ó şi A n d r e i Á g o s t o n - majoritatea distinşi cu premii internaţionale.

Ca să nu frustrăm adevărul istoric şi să nedreptăţim un număr prea mare de pionieri ai muzicii din Transilvania, să mai amintim pe muzicianul din Boemia, J o s e f F e r d i n a n d M a c a l í k (1856-1941), provenit dintr-o familie care a dat mulţi muzicieni şi oameni de artă. Pe meleagurile Transilvaniei l-a adus serviciul militar, în calitate de şef de fanfară şi de orchestră, într-un regiment din Alba Iulia. Oraşul avusese în trecutul îndepărtat (sec. al XVII-lea) o oarecare strălucire; ambiţiosul principe al Transilvaniei, B e t h l e n G á b o r voia să facă din Alba Iulia una din fastuoasele curţi princiare ale Transilvaniei din timpul regelui umanist M a t e i C o r v i n, invitînd poeţi, cărturari, încurajînd muzica. Or, la sfîrşitul veacului al XIX-lea, Alba Iulia nu mai păstra nimic din strălucirea de odinioară. Activitatea lui Ferdinand Macalík ar fi rămas constrînsă în decorul cetăţii, dacă la numai 15 km, în Sebeş-Alba, n-ar fi existat un cor de amatori, în stare să prezinte publicului, în colaborare cu orchestra regimentului, oratoriul Creaţiunea de H a y d n, sub bagheta sa. Nu cunoaştem motivele şi împrejurările în care a fost chemat un timp la Viena, dar va reveni din nou în Transilvania, stabilindu-se de data aceasta la Sibiu. A activat în frunte Asociaţiei filarmonice şi a corului „Hermania", precedîndu-l pe Levoslav Bella. Aici a desfăşurat o bogată activitate concertistică, promovînd creaţii de Bach, H a e n d e l, Haydn, Mozart, Beethoven, S c h u b e r t, Mendelssohn, H u m p e r d i n c k şi alţii. Un timp a funcţionat ca profesor şi la Conservatorul orăşenesc din Oradea; ve reveni din nou la Sibiu, pentru ca, în sfîrşit, să se stabi-

CONSERVATORUL „G. DIMA"

lească la Alba Iulia, unde a şi decedat, în vîrstă de 86 de ani. Activitatea pe tărîmul compoziţiei este dovada peremptorie a unei personalităţi muzicale de reală valoare. Din cele peste o sută de lucrări care fac dovada punerii în valoare a deosebitelor sale aptitudini şi cunoştinţe tehnice, amintim baletul Prima viorea, prezentat la Sibiu, Burlesca pentru orchestră, Concertul pentru vioară şi orchestră, două fantezii - prima pentru flaut şi orchestră, a doua pentru cor şi orchestră -, lieduri (printre care Unde eşti tu) şi, după cum era şi firesc, un număr însemnat de marşuri şi piese de divertisment pentru fanfară; printre acestea se află şi cunoscuta Hora de la Sinaia, intrată cu timpul în repertoriul formaţiilor instrumentale, confundîndu-se cu repertoriul popular - o piesă de o nobilă inspiraţie, a cărei ritmică antrenantă de horă a făcut farmecul repertoriului muzicilor militare. Lucrările lui Ferdinand Macalík au fost transmise la posturile de radio de la Praga, Bratislava, Viena, Varşovia şi Brno. Asimilînd elemente muzicale naţionale eterogene, de pe poziţia unui epigonism post-romantic, creaţia lui Macalík a servit nu numai timpului său, dar şi astăzi păstrează din farmecul care rezultă din acumularea şi stilizarea unor bogate şi variate resurse intonaţionale. Ca pedagog, Macalík a educat şi crescut o seamă de discipoli, unii devenind celebri: L e o F a l l şi F r a n z L e h a r, celui din urmă, devenit bun prieten, dedicîndu-i Burlesca pentru orchestră. Şi un ultim amănunt: fiica lui, G a b r i e l a M a c a l í k, azi în vîrstă de peste 80 de ani, a fost pianistă corepetitoare la Conservatorul de muzică „G. Dima" din Cluj.

Prezenţa şi activitatea muzicienilor ceho-slovaci pe pămîntul Transilvaniei, aşa cum se desprinde din studiul de faţă, este înfăţişată doar parţial. Un studiu exhaustiv, de dimensiuni incomparabil mai mari, ar explica ponderea activităţii lor într-un trecut cu cel puţin trei secole în urmă şi influenţele ulterioare asupra dezvoltării muzicii în Transilvania. Dacă importanţa contribuţiei acestor înaintaşi la declanşarea fenomenului atît de complex al artei muzicale şi pe toate treptele - compoziţie, pedagogie, activitatea obştească şi cultural-artistică - poate fi apreciată cu aproximaţie şi în consens cu epoca, în schimb, prezenţa lor în viaţa culturală

şi muzicală atinge dimensiuni numerice importante.

In cercetarea noastră n-am urmărit întocmirea unei statistici; oricît de exactă ar fi aceasta, ea n-ar răspunde la ceea ce ne-am propus, umbre şi goluri continuînd să existe. In general, am ales acele personalităţi, modele de hărnicie şi integrare în peisajul culturii româneşti, pe cei care au creat şi au contribuit cu adevărat, prin opera lor, la înflorirea unei culturi muzicale. Pentru noi, cei de azi, ei au contribuit la crearea unei tradiţii, pe o anumită treaptă a dezvoltării sociale şi de o anumită durată.

Sur les traces des musiciens tchèques en Transylvanie dans la première moitié du XX-e siècle

Gheorghe Merişescu

Résumé

Dans les conditions sociales-politiques de l'Empire habsbourge qui englobait la Tchéquie, la Boémie, la Slovaquie, la Moravie, les musiciens provenant de ces régions, à la recherche de meilleures conditions de vie, se sont établis temporairement ou définitivement dans les principales villes de la Transylvanie, en tant qu'éducateurs, instrumentistes, chefs d'orchestre, directeurs d'associations musicales, d'ansambles d'orchestre etc. Nombre d'entre eux, se sont élevés au-dessus des limites d'une profession modeste; par exemple, Levoslav Bella (1843-1936) qui a eu une activité durant une cinquantaine d'années dans la ville de Sibiu, reconnu à son retour en Slovaquie comme le fondateur de l'école nationale de musique slovaque, ou Ferdinand Macalik (1856-1941) dont les oeuvres ont été programmées aux postes de radio de la Tchechoslovaquie, à Vienne ou à Varsovie.

La conclusion de l'auteur souligne la contribution de ces musiciens au développement de la culture musicale de Transylvanie.

Auf den Spuren der tschechoslowakischen Musiker in Siebenbürgen in der ersten Hälfte des XX. Jh.

Gheorghe Merişescu

Zusammenfassung

In den sozial-politischen Bedingungen des habsburgischen Kaiserreichs, welches die Tschechei, die Slowakei, Böhmen und

Mähren einschloss, kamen die aus diesem Gebeit stammenden Musiker, in der Suche nach besseren Lebensbedingungen, in die bedeutendsten Städte Siebenbürgens und wirkten hier als Musiklehrer, Instrumentalisten, Dirigenten, Leiter von musikalischen Gesellschaften oder Orchesterensembles. Einige unter ihnen überschritten das Niveau eines bescheidenen Berufs, wie z. B. Bella Levoslav (1843-1936), welcher über 50 Jahre in Sibiu tätig war und nach seiner Rückkehr in die Heimat als der Begründer der Nationalen Schule der slowakischen Musik annerkannt wurde, oder Ferdinand Macalik (1856-1941), dessen Werke über alle Rundfunksender der Tschechoslowakei, Wien und Warschau übertragen werden.

In seinen Schlussfolgerungen unterstreicht der Autor den Beitrag, den diese Musiker zur Entwicklung der Musikkultur in Siebenbürgen geleistet haben.

On the traces of the Chek musicians in Transylvania in the first half of the 20-th century

Gheorghe Merişescu

Summary

In the social political environment of the Habsburgical Empire which comprised Chekoslovakia, Bohemia, Moravia, the musicians originating from those lands, in search of better living conditions, established temporarily or for ever in the main Transylvanean towns, as educators, instrumentalists, conductors leaders of musical associations, of orchestra ensembles, etc. Some of them rose above the limits of a modest profession: for example, Levoslav Bella (1843-1936), who lived and worked for 50 years in Sibiu, recognized after his repatriation as the founder of the national slovak music, or Ferdinand Macalik(1856-1941) whose works could be overheard on almost all radio broadcasts in Chekoslovakia, Vienna of Warsaw.

The author's conclusion points out the contribution of all these musicians to the development of the musical culture in Transylvania.

CÎNTĂREAŢA VETURIA GHIBU - BIOGRAFIE MUZICALĂ

Lucia Hăngănuţ-Vătăşan

Cu precădere între anii 1920-1948, în peisajul muzical al Clujului şi al ţării s-a impus un nume: V e t u r i a G h i b u, care - după cum se va vedea - a slujit atît cauza liedului universal, cît şi a liedului şi cîntecului autohton, înscriindu-se - prin activitatea depusă - în rîndul celor mai progresişti interpreţi.

Veturia Ghibu, născută N i c o l a u (2.III.1889, Bucureşti - 2.X.1959, Sibiu) a fost al doilea copil al soţilor T h e o d o r şi T e r e z a Nicolau; tatăl se ocupa cu negoţul, avînd un birou comercial în Bucureşti, iar mama era casnică.

Interesul pentru muzică şi pian s-a manifestat din copilărie; găsind înţelegere, în special din partea mamei, ea primeşte un pian la vîrsta de 10 ani şi începe să ia lecţii cu o profesoară. Paralel cu şcoala primară şi liceul inferior, adeseori lăsa lecţiile pe plan secundar, preferînd să studieze la pian. Cursul superior al liceului şi bacalaureatul le-a făcut ca internă, la Şcoala centrală de fete din Bucureşti. Acolo l-a avut ca profesor de muzică pe compozitorul D u m i t r u K i r i a c, despre care spune că era „un maestru admirabil de la care am învăţat teoria şi (...) să solfegiez la prima vedere, fără greşeală. Eram, de altfel, stîlpul în cor, la vocea a doua" (Veturia Ghibu, Memorii, Caietul I, ediţia II, ms. aflat în arhiva familiei, p.50).

Din clasa a V-a s-a înscris şi la Conservatorul din Bucureşti, secţia pian, anul I, mergînd concomitent pînă în clasa a VIII-a de liceu şi anul IV Conservator, nu fără a depune un real efort şi o muncă intensă pentru a face faţă ambelor obligaţii, cu speranţa de a putea să-şi urmeze studiile pianistice pînă la absolvire.

Tatăl ei, însă, dorea ca fiica lui să dobîndească o cultură bogată şi o diplomă într-o specialitate practică, motiv pentru care o trimite pentru 2 ani în Germania, la Göttingen, Erfurt, Eisenach şi Jena pentru a obţine diplome în educaţia fizică şi menaj, permiţîndu-i să continue şi pianul.

La Institutul „Heintze" din Göttingen, unde a stat din octombrie 1907 pînă la 1 aprilie 1908, ea a făcut studii de limba şi literatura germană şi engleză, istoria artelor, pictură, pian şi canto, pentru care, iniţial, n-a avut interes. Tot acolo a avut şi prima ieşire în public, ca pianistă, alături de alte eleve ale maestrului ei de pian, R u d o l f (V.G., Memorii, Caietul I, ed.II, ms., p.91.).

La Göttingen, oraş de aleasă cultură, a avut ocazia să se familiarizeze cu muzica simfonică, de cameră, cu opera şi lied-ul, pe care încă nu-l cunoscuse; de asemenea, spectacolele de teatru i-au oferit posibilitatea de a lua contact direct cu dramaturgia lui S h a k e s p e a r e, G o e t h e, S c h i l l e r, L e s s i n g, I b s e n, completîndu-şi şi în felul acesta orizontul cultural.

Între aprilie şi octombrie 1908, T. Nicolau îşi lasă fiica la Institutul „Voigt" din Erfurt, unde ea îşi va lua diploma de profesoară de educaţie fizică; în acelaşi timp a studiat şi pianul cu profesorul şi interpretul E d w a r d O s b o r n, apreciat solist al timpului, în cadrul Şcolii de muzică din localitate. Acesta, în scurtă vreme, o consideră atît de avansată, încît o programează la recitalul de pian al şcolii (V.G., Memorii, Caietul II, ed.II, ms., p.8).

In aprilie 1909 se înscrie pentru 6 luni la Institutul „Burchardi" din Eisenach, pentru a obţine o diplomă de profesoară de menaj. Şi acolo, însă, ea afecta pianului şi muzicii majoritatea timpului, cu atît mai mult cu cît prof. E.Osborn se deplasa la Eisenach - săptămînal - pentru a-i da lecţii. In vara aceluiaşi an, ea a urmat şi cursurile de vară ale Universităţii din Jena, la disciplinele filozofie şi pedagogie.

In baza diplomelor obţinute în Germania, este numită profesoară de educaţie fizică la Şcoala centrală de fete din Bucureşti, de la data de 1 septembrie 1909; dar, deşi deja profesoară, ea se reînscrie la Conservatorul din Bucureşti pentru

a termina anii V şi VI de pian. A fost repartizată la clasa profesorului D. D i m i t r i u, avînd la disciplina teorie şi solfegii pe D.Kiriac, la armonie pe F a u s t N i c u l e s c u, iar pe D i m i t r i e D i n i c u la muzica de cameră. Şi acum, ca şi în primii 4 ani de conservator, ea s-a evidenţiat prin tehnică şi artisticitate, obţinînd la examene numai nota 10. Iată cum a fost caracterizată într-un articol din presa bucureşteană: „Nicolau Veturia (...) este un adevărat temperament muzical neobişnuit. Aceasta s-a simţit atît în armonioasa interpretare a unui dificil studiu de Jensen, cît şi în limpezimea extraordinară dată paginilor de Bach. O foarte adîncă interpretare a bucăţii lui Schubert a completat frumoasele impresii lăsate de distinsa elevă, al cărui tuşeu e de o delicateţe minunată"[1].

Timp de 2 ani, a fost o apreciată profesoară de liceu şi - la conservator - o studentă eminentă, căreia îi era destinată o certă activitate solistică; dar, o dragoste care dura deja de mai mulţi ani a determinat-o - în 1911 - să renunţa la postul de profesoară şi la conservator, pentru a se căsători cu O n i s i f o r G h i b u, inspector general al şcolilor confesionale româneşti din Transilvania şi profesor suplinitor de pedagogie la Şcoala normală de învăţători din Sibiu, şi a se muta în oraşul de peste Carpaţi.

Intîmplarea a făcut ca talentul pianistic şi dragostea pentru muzică a Veturiei Ghibu să găsească în oraşul transilvănean un climat propice în care, pînă în iarna lui 1914, a participat la viaţa cultural-artistică, deşi calitatea de soţie, apoi şi de mamă, o împiedicau să i se dedice exclusiv. Astfel, ca membră a „Reuniunii române de muzică", a participat la concertele corale şi vocal-simfonice din acei ani; totodată, ea înjghebează un cerc literar-muzical la care participau - fiind atunci sibieni - compozitorul T i b e r i u B r e d i c e a n u, pianista A n a V o i l e a n u, baritonul I o n e l C r i ş a n, V e t u r i a T r i t e a n u, soprana dramatică ce cînta

---

1.B.L., Conservatorul de muzică - Cursul de pian al d-lui Dimitriu, în: Voinţa naţională, Bucureşti, 1910. Articolul figurează în albumul de programe şi recenzii al Veturiei Ghibu, p.3; data ziarului lipseşte.

deja pe scena Operei din Bayreuth; poetul O c t a v i a n G o g a care, fiind un îndrăgostit al doinelor şi avînd şi o voce frumoasă de tenor, cînta adesea, acompaniat de gazdă. La aceste întruniri, Veturia Ghibu participa cu repertoriul ei pianistic, fiind în acelaşi timp şi acompaniatoarea cîntăreţilor şi instrumentiştilor care participau la întrunirile ei. Tot în această perioadă trebuie să amintim că, la un concert de binefacere, dat de Crucea Roşie, ea a cîntat din creaţia pianistică a lui M o z a r t şi G r i e g, alături de Ana Voileanu. Data concertului nu figurează în Memoriile sale, figurează însă anul: 1914 (V.G., Pagini autobiografice, Caietul IV, ms., p.5).

Izbucnirea primului război mondial îl obligă pe soţul ei să părăsească Sibiul şi să se refugieze la Bucureşti. Soţia, cu cei doi copii, îl urmează la numai cîteva luni, şi astfel - timp de 4 ani - vor peregrina prin Bucureşti şi Moldova, pînă în decembrie 1918, cînd revin pentru cîteva luni la Sibiu, apoi se stabilesc cu toţii la Cluj, unde O. Ghibu fusese numit profesor universitar.

La Cluj, Veturia Ghibu continuă să aibă un cerc muzical la care participau cîntăreţi şi instrumentişti, printre care susamintiţii: Ana Voileanu, I. Crişan, precum şi o seamă de cîntăreţi şi dirijori ai Operei Române din localitate ca: L y a P o p, L e l i a P o p o v i c i, A n a s t a s i a D i c e s c u, C o n s t a n t i n P a v e l, T r a i a n G r o z ă v e s c u, J e a n B o b e s c u şi R u d o l f S c h ü l l e r, alături de care - după cum mărturiseşte - „am ajuns, aproape pe nesimţite, în vîrtejul unei pasiuni care m-a dus apoi, pas cu pas, tot mai departe şi mai departe" (V.G., Pagini autobiografice, Caietul IV, ms., p.14). Această nouă pasiune a fost arta cîntului.

Deja de mai multă vreme i se spusese că felul în care fredonează şi timbrul vocii ar putea fi dovada unui glas care ar merita cultivat. Anastasia Dicescu i-a fost prima îndrumătoare, apoi - vreme de 1 an - a lucrat zilnic cu tenorul C. Pavel şi dirijorul R. Schüller, care au încurajat-o să debuteze - la 2 octombrie 1924, la Cluj, într-un recital H u g o W o l f.

Densitatea muzical-poetică a creaţiei lui Wolf reprezintă o adevărată problemă chiar şi pentru un cîntăreţ cu experienţă;

se pare însă - după ecourile păstrate în presa vremii - că Veturia Ghibu a oferit ascultătorilor, deja la debutul său, o seară de elevată ţinută, care - considerăm - a fost posibilă prin faptul că ea era deja beneficiara unei serioase culturi muzicale pe care şi-a fundamentat cu succes concepţia vocal-interpretativă; desigur, glasul plăcut timbrat şi emisia corectă a vocii au sporit eficienţa momentului artistic, după cum spunea şi un ziar clujean: „Este chiar de mirat, că pentru prima oară cînd apare în public, apare ca o desăvîrşită interpretă a unuia dintre cei mai dificili compozitori (...) Această dificultate (...) a fost admirabil dezlegată, iar d-na Veturia Ghibu va fi una din cele mai reuşite concertiste"[2].

Primirea călduroasă făcută de public şi specialişti a determinat-o să persevereze în canto; astfel, printr-o muncă intensă şi într-un timp scurt, îşi însuşeşte un repertoriu bogat şi variat cu care, în anul 1925, dă concerte la: Oradea, Timişoara, Arad, Sibiu, Braşov şi Bucureşti; presa română, germană şi maghiară îi laudă vocea şi expresivitatea interpretării (Rampa, Adevărul - Bucureşti; Sentinela de la Vest - Oradea; Telegraful român - Sibiu; Galaţii noi - Galaţi; Patria - Cluj; Siebenbürgisch - Deutsches Tageblatt - Sibiu; Bukarester Deutsche Tagespost - Bucureşti, Kronstädter Zeitung - Braşov; Aradi Közlöny - Arad; Brassoi Lapok - Braşov; etc.).

Pentru conformitate, dăm următorul fragment: „Arta ei a atins o treaptă înaltă a culturii (...) Vocea are sonoritate şi volum. Programul deosebit de bogat n-a fost alcătuit în scopul de a produce efect exterior şi conţine multe perle de artă intimă (...) D-na Ghibu a cîntat în limba germană, română şi franceză, nu numai cu o pronunţare corectă, ci şi cu o pătrundere în spiritul unor lieduri, atît de diferite şi variate"[3].

Toamna anului 1925 a marcat momentul cel mai însemnat din destinul artistic al cîntăreţei; la Bucureşti, în casa M a r i e i C a n t a c u z i n o , îl reîntîlneşte pe G e o r g e

---

2. x x x, Conferinţa maestrului Schüller despre Hugo Wolf, în: Patria, Cluj, 5.X.1924.

3. l.l., Musik und Kunst. Liederabend Veturia O.Ghibu, în: Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, Sibiu, 17.V.1925.

E n e s c u (se cunoşteau din 1918, din timpul refugiului în Moldova). Cu acest prilej are ocazia să facă muzică - mai multe zile - cu marele nostru muzician. Ca urmare, el îi propune s-o acompanieze la un recital, în capitală. Recitalul a avut loc la 7 noiembrie 1925, în sala Ateneului Român. Această colaborare G.Enescu - Veturia Ghibu, oarecum insolită, maestrului nefiindu-i în obicei să acompanieze cîntăreţi, s-a datorat - fără îndoială - calităţilor vocal - interpretative ale cîntăreţei clujene, calităţi care s-au ridicat - evident - pînă la nivelul pretenţiilor compozitorului.

Din consemnările Veturiei Ghibu, referitoare la această aleasă colaborare artistică, aflăm - cu privire la alcătuirea programului de recital - că Enescu i-a spus: „compuneţi programul aşa cum doriţi" (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., p.36); o atare atitudine îndreptăţeşte a presupune că maestrul avea deplină încredere în competenţa muzicală a parteneri, şi deci i-a acordat toată libertatea în alegerea pieselor.

Acest recital a constituit un adevărat eveniment, pe care ziarele din ţară şi capitală s-au grăbit să-l comenteze. Redăm cîteva spicuiri:

- „D-na Veturia Ghibu care şi-a făcut o specialitate din genul dificil al liedurilor, s-a prezentat sîmbătă seara la Ateneu cu un program din cele mai variate. Prezenţa la pian a marei personalităţi a maestrului George Enescu a sporit considerabil interesul acestei manifestaţiuni muzicale de artă superioară. D-na Veturia Ghibu posedă o voce agreabilă de soprană dramatică egală în toate registrele (...) A cîntat în special ariile de Schumann, Schubert şi Brahms cu o deosebită muzicalitate, dînd dovada unor studii serioase pe care le întîlnim rar la cîntăreţele noastre"[4].

- „Un program serios, cald, extrem de variat, care chiar prin compunerea lui trezeşte o atmosferă sufletească plăcută (...) Cine este în stare să alcătuiască un astfel de program, se obligă de la început la prestaţiuni superioare. D-na Veturia O. Ghibu a satisfăcut în chip desăvîrşit acest postulat.

---

4. Styx, Concertul Veturia Ghibu, în: Rampa, Bucureşti, 11.XI. 1925.

Cîntăreaţa dispune de o voce splendidă, absolut plină de la natură, precum şi de o capacitate de modelare care, ea fireşte, nu-şi găseşte perechea"[5].

Apariţia Veturiei Ghibu pe scena Ateneului, la Bucureşti, acompaniată fiind de G.Enescu, i-a adus consacrarea. Ca urmare, solicitări de recitaluri au sosit pe adresa ei, într-o vreme cînd genul liedului făcea încă primii paşi pe scenele noastre. Astfel, şirul recitalurilor l-a început la Braşov, acompaniată de dirijorul-pianist V i k t o r B i c k e r i c h - în 15.XII.1925 -, după care altul, apreciat foarte mult, l-a dat la Cluj (11.II.1926), cu acompaniamentul pianistei Ana Voileanu; în program au figurat - ca întotdeauna - atît lieduri din creaţia germană, franceză şi rusă, cît şi liedul românesc, reprezentat, de data aceasta, prin G e o r g e D i m a.

Dar, mulţumirea pe care i-au adus-o recitalurile n-a satisfăcut-o pe deplin, pentru motivul că aspiraţiile către perfecţiune o îndemnau spre alte meleaguri şi alt ţel, sugerate - în bună parte - de G.Enescu; acesta, după recitalul din Bucureşti, a sfătuit-o să plece la Paris, pentru a-şi cizela tehnica de cînt, oferindu-i şi o recomandare către F é l i a L i t v i n n e, fostă cîntăreaţă la Opera Imperială din Petersburg; acum retrasă de pe scenă, aceasta era una din cele mai bune profesoare de cînt din capitala franceză. Totodată, maestrul Enescu a sfătuit-o pe Veturia Ghibu să se orienteze către opera wagneriană, pentru care o considera deosebit de dotată (V.G. Amintiri despre George Enescu, ms.,p.34).

Şi, astfel, la îndemnul lui Enescu, despărţindu-se greu de soţ şi de cei 4 copii, pleacă la Paris; în drum se opreşte cîteva săptămîni la Viena, pentru a lucra cu compozitorul-dirijor E r i c h B u d e r, apoi, timp de peste 4 luni, studiază cu Félia Litvinne. Din consemnările pe care ni le-a lăsat Veturia Ghibu aflăm că maestra i-a găsit „glasul bine pus la punct", motiv pentru care „n-a mai trebuit mult lucrat la el, doar cizelat şi - repertoriu" (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms. p.66).

5.g., Konzert Veturia O. Ghibu, în: Bukarester Deutsche Tagespost, Bucureşti, 12.XI.1925.

Nu putem trece peste menţiunea de mai sus fără a adăuga o alta: „In adevăr, lecţiile luate timp de mai bine de 1 an, zi de zi, cu Tini Pavel (Constantin Pavel, n.n.), de la Opera din Cluj, mi-au fost de mare folos. Pavel era un muzician foarte serios, - era un fanatic al cîntului şi al scenei. Era autoritar, pedant, dar cu el se putea învăţa ceva. Şi eu am învăţat mult. Eu am avut mare încredere în el şi am reuşit" (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., p.61).

In sejurul din Franţa, cîntăreaţa clujeană a lucrat cu asiduitate atît pentru a progresa vocal, cît şi pentru a-şi lărgi repertoriul; concomitent a luat ore de regie de operă cu actorul francez S a i l l a r d; de amintit că atît la Félia Litvinne, cît şi la Saillard a fost colegă cu baritonul P e t r e Ş t e f ă n e s c u - G o a n g ă, de la Opera din Bucureşti, aflat şi el - atunci - pentru perfecţionare, la Paris.

In răstimpul petrecut în Franţa, Veturia Ghibu a avut prilejul de a cînta o dată la Lyon şi de două ori în Paris; fiecare din aceste ocazii au avut particularităţile lor, motiv pentru care nu le putem trece cu vederea. Astfel, în 30 aprilie 1926 a susţinut o seară de lieduri la Lyon, acompaniată fiind de C h a r l e s S t r o n y; după cum se menţionează în programul de sală, acesta a fost alcătuit din 2 părţi: „musique internationale - musique moderne"[6].

Veturia Ghibu spune: „am luat cu mine o mulţime de cîntece populare româneşti, cu gîndul de a le face ocazional, într-un chip sau altul, cunoscute francezilor" (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., p.58); în felul acesta, în partea a doua a recitalului au figurat: N. O t e s c u, Ana Voileanu, M. N e g r e a, H. K l e e, G. Dima, L. T e m p e a şi T. Brediceanu. De reţinut faptul că, prin intermediul mesagerei noastre, lyonezii au avut ocazia - atunci, pentru prima dată - să ia contact nemijlocit cu muzica noastră cultă şi populară pe care cîntăreaţa - pentru a sublinia şi mai mult nota românească - a interpretat-o îmbrăcată în costum naţional.

---

6. Programul figurează în albumul cu recenzii şi programe al Veturiei Ghibu, p.22, aflat în arhiva familiei.

Presa n-a rămas impasibilă, elogiind atît interpreta, cît şi atributele muzicii noastre: „Aceşti muzicieni (...) aparţin, în general, unui mediu elevat, ceea ce imprimă operelor lor o pecete cu totul particulară, de distincţie şi de cultură superioară. Şi cum izvorul comun al acestor melodii este folclorul, de un pronunţat caracter nostalgic şi visător, muzica românească parfumată de poezia populară, dar susţinută printr-o estetică rafinată, prezintă calităţi originale de farmec şi nobleţe. D-na Ghibu a dat, de altfel, dovada unui talent delicat şi expresiv, tocmai potrivit pentru a pune în valoare paginile încîntătoare ale programului său naţional"[7].

După întoarcerea din Lyon, a fost invitată să cînte la Radio-Paris.

In acele vremuri, cînd radioul era o descoperire nouă, o atare invitaţie comporta emoţii şi o răspundere covîrşitoare pentru interpretul care cînta direct în emisie. Iată cum evocă Veturia Ghibu prima ei emisiune radiofonică, pentru care trebuia să cînte „la postul instalat în turnul Eiffel, muzică populară românească: „Momentul acesta a fost pentru mine de-a dreptul uluitor. Radiodifuziunea era o invenţie de dată destul de recentă. Ea constituia o adevărată minune (...) Camenilor, printre care eram şi eu, nu le venea pur şi simplu să creadă că ar fi posibil să transmiţi pe unde, la distanţa de mii de kilometri, vocea omenească, nealterată chiar. De aceea m-am apropiat nu numai cu sfială, ci şi cu adevărată teamă de microfon. Ce mi-a mai tremurat sufletul (...) Nu mai ştiu dacă am cîntat sau am plîns (...) Aveam toate motivele pentru aşa ceva. Apoi am cîntat (...) timp de 1/2 oră cîntece de ale noastre, ca să le ducă vîntul în toate părţile lumii" (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., pp.88-89).

Ultima manifestare artistică din capitala franceză a avut loc la 10 iunie 1926, la o „Reprezentaţie în costume dată de elevele profesoarei Félia Litvinne"[8], cu prilejul încheierii anului de studii. Alături de Veturia Ghibu, care a cîntat cu

---

7. H. F e l l o t, Récital de musique roumaine, în: Feuilleton du Salut publique, Lyon, 18.V.1926.

8. Programul figurează în albumul de recenzii şi programe al Veturiei Ghibu, p.22.

acest prilej „Visul Elsei" din opera Lohengrin de W a g n e r, au mai participat şi alţi români care studiau atunci la această maestră: P i a I g i r o ş i a n u, E l i z a V ă l e a n u şi Petre Ştefănescu-Goangă.

După perfecţionarea de la Paris, Veturia Ghibu îşi reia recitalurile din ţară, dar evenimentul cel mai de seamă al anului 1927 l-au marcat discurile pe care societatea londoneză „Columbia" i le-a înregistrat la Bucureşti, discuri cu care se înscrie - alături de G e o r g e F o l e s c u şi G r i g o r a ş D i n i c u - printre primii interpreţi români solicitaţi să fie înregistraţi pe placă, favoare de care beneficiau numai cei mai apreciaţi artişti. Piesele pe care, în acompaniamentul pianistei Ana Voileanu, le-a imprimat au fost: Mugur, mugurel de Dima şi Cine aude-a mea guriţă de T.Brediceanu, pe discul cu numărul 8573, H. 1261 şi H. 1263; discul 8574 cu Ştii tu bade de Dima şi După ochi ca murele de T.Brediceanu, H. 1262 şi H. 1264 (x x x, Fişă biobibliografică Veturia Ghibu, material dactilografiat, aflat în arhiva familiei, p.2).

Tot în anul 1927 trebuie să semnalăm o iniţiativă - cu totul neobişnuită pentru acele timpuri şi, deci, cu atît mai meritorie, - anume aceea de a duce mesajul muzicii în centre muncitoreşti. O astfel de iniţiativă a avut-o Veturia Ghibu la Petroşani, Lupeni, Vulcan şi Hunedoara, pe care a pus-o în practică - după cum spune -, pentru a „oferi tot ce mi s-a părut că ar putea constitui pentru ei (muncitori, n.n.) o mîngîiere şi o înălţare sufletească şi i-ar putea înnobila"(V.G., Pagini autobiografice, Caietul IV, ms., p.19).

Prin această acţiune, cîntăreaţa rămîne înscrisă printre interpreţii cu vederi progresiste, din cel de al treilea deceniu al secolului nostru.

După experienţa pe care a avut-o cîntînd muzică românească cultă şi de inspiraţie populară, Veturia Ghibu a considerat că a sosit momentul ca, în propria-i ţară, să promoveze creaţia muzicală autohtonă, „spre a realiza măcar cît de puţin, ceva esenţial şi sistematic în această direcţie, făcînd ca despre importanţa ei să-şi dea seama în primul rînd însuşi publicul românesc, obişnuit să se închine cu predilecţie la zei străini,

uitîndu-şi zeii proprii" (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., p.106). In acest scop, cu sprijinul societăţii „Astra", al cărei preşedinte (secţia artistică) era T.Brediceanu, şi acompaniată de Ana Voileanu, a susţinut la Cluj trei Concerte româneşti demonstrative, în 23 februarie, 10 martie şi 25 martie 1928, cu următorul program:

- primul concert a fost alcătuit din creaţia compozitorilor: A u g u s t i n B e n a, T.Brediceanu, G.Dima, M.Negrea, Ana Voileanu, L i v i u T e m p e a şi I a c o b M u r e ş i a n u;

- al doilea concert a fost un concert comemorativ „G. Dima", la care şi-a dat concursul şi baritonul I.Crişan, dovedind cu programul ales că muzica acestui compozitor este capabilă, prin calitatea ei, să figureze - singură - pe afiş;

- al treilea concert a fost rezervat compozitorilor moderni, atunci, ca: A l f r e d A l e s s a n d r e s c u, I o n B o r g o v a n, S a b i n D r ă g o i, G.Enescu, F i l i p L a z ă r şi N.Otescu.

Pe marginea acestor Concerte demonstrative n-au întîrziat să apară în presă voci care să salute cu căldură iniţiative fără precedent a celor două interprete clujene. De pildă: „Sîntem adînc recunoscători organizatorilor acestor concerte pentru gestul lor vrednic de toată admiraţia suflării româneşti. Numai cunoscîndu-ne şi din acest punct de vedere forţele de care dispunem ne vom şti preţui neamul după cuviinţă".[9]

„Este remarcabilă, şi s-a dovedit întru totul reuşită această străduinţă de a arăta publicului românesc şi minorităţilor, că muzica românească este deja atît de înaintată, încît se pot da concerte numai din creaţii româneşti, ba chiar şi numai din creaţia unui singur compozitor român"[10].

După aceste concerte, adevărate acte de cultură, Veturia Ghibu pleacă în Germania pentru recitaluri la Weimar, Eisenach şi Nauheim. Şi în acest turneu ea şi-a compus programul din re-

---

9. I.Gh., O iniţiativă vrednică de laudă, în: Naţiunea, Cluj, 26.II.1928.

10. x x x, In Ardeal - Comemorarea lui Gheorghe Dima la Cluj, în: Viitorul, Bucureşti, 17.III.1928.

pertoriul de lied german, francez şi rus, afectînd a doua parte a serilor exclusiv muzicii româneşti. Ca mesageră a creaţiei noastre, a fost apreciată de presa weimareză în felul următor: „Culmea succesului au constituit-o, în mod firesc, cîntecele în limba maternă, pe care le-a executat în costum naţional. Acompaniindu-se apoi singură la pian, a mulţumit aplauzelor îndelungate prin alte două cîntece româneşti, care au scos şi mai mult la iveală farmecul tipic, aproape oriental, al acestei muzici"[11].

Acestor gazete li s-au alăturat şi Eisenacher Tagespost din Eisenach, Allgemeine Thüringische Landeszeitung Deutschland din Weimar, precum şi Patria din Cluj şi Rampa din Bucureşti, care - toate -, aproape simultan, au semnalat succesele sale.

Reîntoarsă la Cluj, cîntăreaţa şi-a reluat recitalurile din oraşele ţării, ca şi întîlnirile muzicale săptămînale, pe care le organiza acasă. Cercului ei muzical, frecventat de tineri interpreţi, compozitori şi muzicieni, care adesea îşi prezentau acolo noile creaţii, i se alăturau nume noi, care au intrat, astăzi, în istoria muzicii româneşti; printre aceştia - de-a lungul anilor (1920-1940) - au fost, pe lîngă cei deja amintiţi: G. Dima, D i m i t i r e P o p o v i c i - B a y r e u t h, J. Bobescu, M. Negrea, Z e n o V a n c e a, T u d o r C i o r t e a, S i g i s m u n d T o d u ţ ă, T e l e k i Á d á m, etc. Cu serile sale muzicale, se numără printre entuziaştii susţinători ai muzicii din oraşul de pe Someş, şi, mai ales, printre cei mai asidui sprijinitori şi propagatori ai creaţiei autohtone.

Nu putem încheia trecerea în revistă a recitalurilor mai semnificative din anul 1928 fără a aminti că, drept urmare a celor trei Concerte demonstrative ţinute la Cluj, „Societatea compozitorilor români" din Bucureşti a invitat-o, prin persoana secretarului ei, compozitorul C o n s t a n t i n B r ă i l o i u, să dea un astfel de recital şi în capitală; ca răspuns la această invitaţie, în 15 decembrie 1928, la sala „Lie-

11. F. E. S., Weimar. Liederabend Veturia Ghibu, în: Thüringer Montagszeitung, Weimar, 23.IV.1928.

dertafel", a susţinut o seară de lieduri şi cîntece autohtone; la acest concert şi-a dat concursul şi pianista A u r e l i a C i o n c a.

Apariţiile mai semnificative ale anului 1929 au fost trei. Prima, sub auspiciile „Ligii Culturale", s-a desfăşurat la Teatrul Naţional din Cluj, cu prilejul festivităţii dedicate Unirii Principatelor, cînd Veturia Ghibu a participat cu cîntece româneşti; despre aportul la acest festival s-a spus: „Punctul culminant al programului a fost apariţia d-nei Veturia Ghibu, singura noastră cîntăreaţă de lieduri. Cu o artă neîntrecută şi cu o desăvîrşită nuanţare, această regină a liedului a fermecat sala cu cîteva duioase Cîntece de copii ale regretatului Dima şi a fost nevoită să repete cîntecul vesel al compozitorului F.Lazăr şi să cînte şi alte cîntece afară de program la insistenţa aplauzelor ce nu mai voiau să contenească"[12].

A doua manifestare mai importantă, din acelaşi an, a constituit-o un Concert de muzică românească modernă, la Cluj, în 22 martie, la care şi-au dat concursul şi Ana Voileanu, H e v e s i P i r o s k a şi P.Ştefănescu-Goangă; Veturia Ghibu a optat cu acest prilej pentru creaţia lui M.Negrea , G r i g o r e G h i d i o n e s c u, A.Alessandrescu, G.Enescu şi Ana Voileanu.[13]

In fine, a apărut la 10 mai 1929, la Teatrul Naţional din Bucureşti, în cadrul unui poem muzical etnografic al lui T. Brediceanu, intitulat România în port, joc şi cîntare; cu acelaşi prilej au mai cîntat: R i t a M ă r c u ş, Lya Pop , Gh. Folescu, dirijor fiind compozitorul.

Insă evenimentul anului 1929, pentru Veturia Ghibu, l-a reprezentat debutul în rolul Elsei din opera Lohengrin de W a g n e r, pe scena Operei Române din Cluj, la 10 aprilie. Despre acest debut, ziarul clujean Keleti Ujság, scria: „Reprezentaţia a corespuns tuturor aşteptărilor şi a împlinit ce-

---

12. x x x, Festivalul de la Teatrul Naţional din Cluj, în: Viitorul, Bucureşti, 7.II.1929.

13. Programul figurează la p.44 a albumului de recenzii şi programe al interpretei, din arhiva familiei.

le mai exigente speranţe ale numerosului public. Rolul feminin principal l-a susţinut d-na Veturia Ghibu. Cu sopranul ei cald şi de o deosebită sonoritate, cu muzicalitatea ei şi cu inteligenţa ei înaltă, d-na Ghibu a reuşit să interpreteze nuanţele cele mai fine ale rolului său atît de dificil (...) Forţa ei dramatică, dublată de reale aptitudini creatoare, a făcut ca jocul ei să fie desăvîrşit în toate privinţele"[14].

Din păcate, aceasta a fost unica apariţie pe o scenă de operă, pentru că - la scurtă vreme - o boală de inimă o obligă să iasă tot mai rar în public şi apoi să renunţe definitiv să mai cînte.

Recitalul cu care cîntăreaţa şi-a încheiat activitatea interpretativă a avut loc la 31 ianuarie 1933, la Cluj, cu ocazia unui program alcătuit din creaţia lui B r a h m s, R i c h a r d S t r a u s s şi Teleki Ádám (compozitor maghiar autohton),recital despre care s-a scris: „Redarea artistică a liedurilor constituie una din problemele artistice cele mai dificile pe care şi cîntăreţii şi cîntăreţele cele mai bune, numai în cazurile cele mai rare izbutesc să o rezolve (...) D-na Ghibu a corespuns acestei cerinţe ca cele mai bune cîntăreţe din Europa. Vocea ei, extraordinar de bogată în posibilităţi de nuanţare, învinge toate dificultăţile cu o siguranţă fără pereche. Muzicalitatea ei este de o fineţe şi de o precizie neîntrecută,iar interpreta, ca dispoziţie şi conţinut, se contopeşte integral cu melodia"[15].

Am reprodus cronica acestui ultim recital pentru a demonstra că - atunci cînd a fost obligată, din cauza sănătăţii, să renunţe a mai cînta -, glasul şi valenţele ei interpretative nu păliseră, iar ţinuta artistică era tot atît de nobilă şi rafinată.

Nu putem omite faptul că - paralel cu activitatea scenică - Veturia Ghibu a desfăşurat şi o bogată activitate radiofonică încă la Radio-Paris, în 1926. Din 1928, a[illegible] care a luat fiinţă, sub conducerea compozitorului M i h a i l J o r a postul

---

14. x x x, Kettös vendégszereplés, bemutatkozás a Román Operában, în: Keleti Ujság, Cluj, 13.IV.1929.

15. x x x, A Brahms - Strauss - Teleki hangverseny, î : Ellenzék, Cluj, 2.II.1933.

de Radio-Bucureşti, cîntăreaţa a avut multiple emisiuni în care a interpretat lieduri din creaţia lui Grieg, Brahms, S c h u m a n n, H. F o l k e r t s, Teleki A., Gr. Ghidionescu - în cadrul unor programe comemorative sau omagiale; dar, pe lîngă aceşti compozitori, ea a popularizat cu căldură şi creaţia autohtonă, făcîndu-i - şi în acest mod - o asiduă propagandă.

Indrăgostită de muzică, Veturia Ghibu n-a renunţat la ea nici cînd boala de inimă i-a întrerupt apariţiile scenice. Iată ce scria atunci: „(...) dacă nu mai cîntam în public, asta nu mai însemna că m-am lăsat de muzică, ci numai că am schimbat felul de lucru de pînă aci cu un altul, care cerea inimii mai puţine eforturi. Nu mai cîntam, ce e drept, în public, dar acasă (...), pentru un cerc mai restrîns de prieteni şi mai ales de tineri care se lansau în cariera de cîntăreţi, de instrumentişti sau de compozitori, tot mai cîntam din cînd în cînd. Printre aceştia erau: Marţian Negrea, Mircea Popa, Sigismund Toduţă, Dinu Bădescu, Tonel Spătaru, Ádám Teleki, Grigore Ghidionescu, Szabó Géza, Octav şi Adriana Arbore, şi mulţi alţii (...) Casa noastră devenise oarecum protectoarea tinerilor artişti" (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., p.131).

După cum am văzut, vitalitatea şi dragostea pentru muzică a continuat să pulseze în sufletul entuziast al acestei femei, care - deşi bolnavă - nu ostenea să rămînă atît în slujba afirmării muzicii autohtone, cît şi în cea a răspîndirii ei în toate păturile sociale. Astfel, între anii 1938-1940 o găsim vicepreşedintă a noii Filarmonici clujene „Gh.Dima", al cărei preşedinte era prof.univ.dr. V i c t o r P a p i l i a n, om de aleasă cultură şi nobilă simţire.

Interpreţi ca: M.Jora, D i n u L i p a t t i şi S i l v i a Ş e r b e s c u, pentru a aminti doar cîteva nume, au primit să colaboreze cu Filarmonica clujeană, la invitaţia şi organizarea făcută de Veturia Ghibu. Tot ea a fost aceea care a solicitat Ministerului Muncii o colaborare cu Filarmonica, în scopul de a organiza o serie de concerte pentru muncitori. Ministerul însă n-a răspuns adresei trimise şi iniţiativa a rămas nesoncretizată (V.G., Pagini autobiografice, Caietul IV, ms., p.28).

In toamna anului 1940, în urma Dictatului de la Viena, Ve-

turia Ghibu şi familia se mută la Sibiu unde, ca şi în anii tinereţii ei, activează în „Reuniunea română de muzică", mai întîi ca membră, apoi ca acompaniatoare benevolă, iar ulterior şi membră în comitetul de conducere, pînă în 1948, perioadă în care s-a străduit - împreună cu L u c i a C o s m a - să deschidă şi un conservator, care însă n-a funcţionat decît puţin timp.

Ca membră în comitetul de conducere al „Reuniunii române de muzică", a luat parte la sporadicele turnee ale diferitelor instituţii muzicale din ţară, care veneau în oraşul de pe Cibin, precum şi la recitalurile şi concertele muzicienilor clujeni, refugiaţi - temporar - la Timişoara; aceste turnee - majoritatea ale unor vechi prieteni şi colaboratori - erau un fericit prilej de a face muzică, la fel ca odinioară, la Cluj. Printre aceşti vremelnici vizitatori s-au numărat: G.Enescu, Ana Voileanu-Nicoară, T h e o d o r R o g a l s k i, M.Negrea, Aurelia Cionca, Silvia Şerbescu, M.Jora, T.Brediceanu, M.Popa, A.Alessandrescu etc. (V.G., Pagini autobiografice, Caietul IV, ms., p.31).

In încheiere, ţinem să desprindem cîteva concluzii, şi anume: Veturia Ghibu şi-a dedicat talentul pianistic şi vocal promovării - cu osebire - a creaţiei româneşti şi autohtone, avînd în repertoriu 20 de compozitori cu 147 de piese, cărora li se adaugă şi un impresionant număr de cîntece populare româneşti şi maghiare; de asemenea, 44 de compozitori de naţionalitate germană, franceză, italiană, rusă, cehă şi norvegiană, cu un total de 544 de arii şi lieduri pe care cîntăreaţa le-a interpretat în limba originală (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms.,pp. 240-243). Cu acest vast şi divers program a concertat în ţară şi străinătate, afectînd de fiecare dată o bună parte a serilor muzicii româneşti.

Numele ei se leagă de unele dintre primele recitaluri de muzică românească, atît la Cluj, cît şi la Bucureşti, precum şi de primele concerte ţinute în oraşe muncitoreşti. Alături de G. Folescu şi Gr. Dinicu, ea a făcut parte din grupul primilor interpreţi români care au fost înregistraţi pe disc. Totodată - în virtutea informaţiilor pe care le deţinem pînă în prezent - a fost prima cîntăreaţă de la noi, care a cîntat la postul de Radio-Paris.

Prin cercul muzical pe care l-a avut la Sibiu şi Cluj, Veturia Ghibu a dat ocazia tinerilor compozitori să-şi prezinte lucrările, iar interpreţilor să-şi desfăşoare talentul. Pentru acest sprijin şi încurajare, o seamă de compozitori ca T. Brediceanu, M. Negrea, Ana Voileanu-Nicoară, S. Drăgoi, Teleki Á., etc. i-au dedicat lieduri şi cîntece pe care - în cea mai mare parte - le-a interpretat în primă audiţie publică (x x x, Fişă biobibliografică Veturia Ghibu, material dactilografiat, aflat în arhiva familiei).

La cantatrice Veturia Ghibu - biographie musicale

Lucia Hăngănuţ-Vătăşan

Résumé

Entre 1920-1948, dans la vie musicale du pays, Veturia Ghibu (2.III.1889, Bucarest - 2.X.1959, Sibiu) a servi la cause du lied universel et autochtone. Diplomée du Conservatoire de Bucarest, section piano, elle a fait aussi des études en Allemagne; par la suite, à 35 ans elle se dédie à l'art vocal, étudiant à Cluj, à Vienne, à Paris. L'activité de concert et radiophonique en Roumanie et à l'etranger (France, Allemagne) a en vue un répertoire contenant plus de 600 lieds et airs de la littérature universelle et autochtone. La presse de l'époque, à l'intérieur du pays et à l'étranger, a aprécié ses qualités vocales et interprétatives. Elle se range parmi les premiers interprètes roumains enregistrés sur disque par la Société londonaise Columbie (1927). A Cluj, entre 1938-1940, elle a été vicepresident de la Philarmonie „Gh. Dima"; entre 1940-1948 elle a deroulé son activité à Sibiu au sein de la „Reunion roumaine de musique", faisant partie du Comité de direction.

Die Sängerin Veturia Ghibu - eine musikalische Biographie

Lucia Hăngănuţ-Vătăşan

Zusammenfassung

Veturia Ghibu (2.III.1889, Bucureşti - 2.X.1959, Sibiu) entfaltete im Musikleben des Landes in den Jahren 1920-1948 eine fruchtbare Tätigkeit auf dem Gebiet des universalen und des einheimischen Liedes. Sie absolvierte am Bukarester Konservatorium die Abteilung für Klavier und vervollkommnete ihr Können in Deutschland; später, mit 35 Jahren widmete sie sich der Gesangskunst und studierte in Cluj, Wien und Paris. Im

Rahmen von Konzerten und Rundfunkübertragungen im In- und Ausland (Frankreich und Deutschland) interpretierte sie ein Repertoire von über 600 Liedern und Arien der universalen und einheimischen Literatur. Die rumänische und die ausländische Presse jener Jahre würdigte die besondere Qualität ihrer vokalen Interpretation. Veturia Ghibu zählte unter den ersten rumänischen Interpreten, deren Ausführungen von der Londoner Gesellschaft „Columbia" auf Schallplatte aufgenommen wurden (1927). In den Jahren 1938-1940 war sie Vizepräsidentin der Philharmonie „Gh.Dima" von Cluj und betätigte sich zwischen 1940-1948 in der „Reuniunea română de muzică" von Sibiu, wo sie auch Mitglied des Leitungskomitees war.

The singer Veturia Ghibu - a musical biography

Lucia Hăngănuţ-Vătăşan

Summary

Between 1920-1948, in the musical life of our country, Veturia Ghibu (March, 2,1889 , Bucharest - October, 2,1959 , Sibiu) served both the cause of the universal lied and that of the autohtonous song and lied. A graduate of the Conservatory in Bucharest, the piano section, she performed studies in this direction in Germany; later, at 35 she dedicates herself to the vocal art, studying in Cluj, Vienna and Paris.The concert and broadcasting activity in the country and abroad (France and Germany) was developed with a repertoire of over 600 lieds and arias belonging to the world and Romanian literature. The press of those times, in the country and abroad appreciated her vocal-interpretative qualities. She was among the first Romanian interpreters recorded by the Columbia London Society (1927). In Cluj, between 1938-1940 she was vicepresident of the Philarmonics „Gh.Dima"; between 1940-1948 she worked in Sibiu at the „Romanian Society of Music" also belonging to the board of stafs.

PROMOVAREA MUZICII ROMÂNEŞTI - PRINCIPIU CĂLĂUZITOR ÎN VIAŢA ŞI ACTIVITATEA PROFESOAREI ANA VOILEANU-NICOARĂ

Ninuca Oşanu-Pop
Mihaela Olariu (stud.)

Regretata artistă A n a V o i l e a n u - N i c o a r ă a fost una dintre personalităţile marcante ale vieţii muzicale româneşti. Provenind dintr-o familie ardelenească de profund spirit românesc, prezentă la marile frămîntări sociale de eliberare naţională de sub dominaţia habsburgică, Ana Voileanu - artista consacrată pe scene străine - s-a angajat în lupta pentru promovarea şi popularizarea artei muzicale româneşti, printr-o activitate complexă de aproape 7 decenii, atît ca interpretă cît şi ca pedagog şi critic muzical.

Privind în ansamblu viaţa şi bogata ei activitate, putem considera că şi-a îndeplinit cu prisosinţă misiunea încredinţată de G. D i m a de „a ridica nivelul pianistic concertant şi pedagogic românesc"[1] la nivelul exigenţelor moderne, prin strălucitul exemplu artistic personal, orientarea justă în îndrumarea celor peste 200 elevi şi studenţi, grija manifestată prin condeiul de critic muzical faţă de întreaga viaţă muzicală a oraşului nostru, ca şi a ţării.

Iată cum o caracteriza G e o r g e B r e a z u l în 1930: „Imprejurările ne-au îngăduit să cunoaştem mai de aproape rezultatele pedagogice ale distinsei profesoare de pian de la Cluj. Minunate rezultate! Reflectăm asupra constatării că în învăţămîntul pianistic avem în ţară cîteva profesoare care ar face cinste şi faimă oricărei înalte instituţii de învăţămînt muzical din Apus. Ana Voileanu-Nicoară este dintre acestea. Atît de bogate însuşiri, tact, prestanţă şi

---

1. A. V o i l e a n u - N i c o a r ă, Chipuri şi mărturii, Ed. muzicală, Bucureşti, 1971, p.59.

experienţă pedagogică pune în profesura sa"[2].

In cele ce urmează, ne propunem să evocăm contribuţia pianistei Ana Voileanu-Nicoară la popularizarea muzicii autohtone, preocuparea criticului muzical la promovarea valorilor din creaţia muzicală şi arta interpretativă românească, grija profesoarei de a educa generaţii de muzicieni în spiritul dragostei faţă de cultura şi arta naţională.

Pentru a cunoaşte mai bine profilul pianistic al Anei Voileanu-Nicoară, trebuie să amintim că, pentru a reuşi să se impună între cei mai valoroşi artişti interpreţi ai epocii sale, a fost necesar să-şi dovedească mai întîi capacitatea în abordarea unui repertoriu care să cuprindă toate stilurile muzicale, începînd cu cel preclasic (reprezentat în recitalurile sale prin lucrări de D. S c a r l a t t i, G. Fr. H a e n d e l, J. Ph. R a m e a u, J. Chr. B a c h, Ph. Em. B a c h, Fr. C o u p e r i n etc), apoi cel clasic, alături de repertoriul romantic de mare anvergură (L i s z t, C h o p i n, S c h u m a n n, M e n d e l s s o h n, S c h u b e r t, B r a h m s), ca şi primele audiţii la noi în ţară ale unor lucrări de Cl. D e b u s s y, B. B a r t ó k, M. R e g e r, S. R a c h m a n i n o v. In repertoriul său un loc privilegiat îl ocupau lucrările lui J. S. B a c h, pentru care avea o afinitate deosebită. Recitalul exclusiv din muzică de Bach interpretat în turneul Cluj - Bucureşti - Berlin - Leipzig (1922), precum şi alte manifestări, i-au adus renumele de „Bach-Interpretin", care a întovărăşit-o întreaga viaţă.

Răsunătoarele succese obţinute în concertele şi recitalurile de mare rezistenţă, cuprinzînd lucrări din repertoriul universal, nu au sustras-o însă de la îndeplinirea acelui imbold interior de a aborda creaţia românească. Interesul manifestat pentru această muzică este prezent ca un fir roşu de-a lungul întregii sale activităţi concertistice. Vom încerca să distingem etapele acestui proces evolutiv, care la o privire mai atentă ne pare că se dezvoltă paralel cu însăşi evoluţia creaţiei muzicale româneşti pentru pian. O primă etapă o constituie interpretarea unor lucrări de inspiraţie folclorică, cu

---

2. G. B r e a z u l, Pagini din istoria muzicii româneşti, Ed. muzicală, Bucureşti, 1974, p. 334.

ocazia concertelor Societăţii „România Jună" din Viena (1911), a Societăţii „Petru Maior" din Budapesta, sau a altor recitaluri şi concerte de binefacere, precum şi în turneul întreprins de trupa condusă de A. P. B ă n u ţ în judeţele Bihor, Sălaj, Satu Mare, Maramureş, în anul 1912. Cîntate cu temperamentul şi forţa de exprimare ce o caracterizau, lucrările semnate de I a c o b M u r e ş i a n u (Fantezie românească), T i b e r i u B r e d i c e a n u (Preludiu şi Hora), I o n S c a r l a t e s c u (Tema cu variaţiuni şi Hora naţională), alături de compoziţia proprie Fantezia românească (a cărei partitură nu s-a păstrat), aveau darul de a contribui la formarea şi menţinerea conştiinţei naţionale a ardelenilor aflaţi la acea vreme încă sub dominaţie habsburgică.

In acelaşi timp, Ana Voileanu-Nicoară acordă sprijinul său nepărtinitor cunoaşterii şi răspîndirii creaţiei compozitorilor transilvăneni ai epocii, acompaniind lieduri de A. S t u b b e, Al. A r b t e r, B. B o c k, Fr. M a y e r, R. F i s c h h o f, T a r n a y A., C s i k i E., alături de cele de G. Dima, I. Mureşianu, T. Brediceanu şi I. B o r g o v a n.

In a doua etapă (1922-1951) pianista bucurîndu-se de un renume deja bine stabilit, îşi asumă sarcina de a „lansa" lucrările tinerei şcoli naţionale de compoziţie. E firesc ca printre primele piese executate în această perioadă să se numere lucrarea colegului său, profesorul M a r ţ i a n N e g r e a - Impresii dela ţară. Dăruirea cu care a interpretat această suită - care i-a şi fost dedicată -, în care stilizarea folclorului românesc este realizată cu o înaltă măiestrie, a făcut ca unii cronicari să sublinieze accentuat meritul interpretei la succesul lucrării. L u c i a n B l a g a, în cronica semnată în ziarul Patria din 3.XII.1922, o încurajează pe acest drum, recunoscînd reuşita acestei muzici noi, „care se brodează exclusiv pe sfera sufletească, destilată pînă la ultima expresie şi frumos împletită cu motive auzite în momente de linişte, din sîngele strămoşesc". In februarie 1923 colaborează la programul format exclusiv din lucrările compozitorului G u i l e l m Ş o r b a n, în care, alături de numerele vocale susţinute de N. B r e t a n şi M. N e s t o r e s c u, Ana Voileanu interpretează: Dans românesc, Hora,

Joc țărănesc, Din țara moților, Variațiuni asupra unei teme românești și Joc românesc.

Din 1924 începe seria Concertelor Societății Compozitorilor Români (înființată în anul 1920), de a căror organizare se ocupa cu neobosită pasiune C o n s t a n t i n B r ă i l o i u. Citind înflăcăratele sale articole, care au răspândit un suflu de regenerare în întreaga activitate muzicală din acea perioadă, găsim adevărate chemări mobilizatoare: „înflorirea unei arte originale, crescută organic din viața sufletească a întregului social, presupune o climă morală (...) De aceea e nevoie de solidaritate prietenească întru creație. Nu numai solidaritate între creatori, ci între toți cei legați prin arta lor"[3]. Redăm în continuare numele celor care au răspuns acestei chemări, în enumerarea lui C. Brăiloiu: „Pianiști: d-nele M. B o t e z, A. C i o n c a - P i p o ș, M. C o c o r ă s c u, M. G h e r m a n i - C i o m a c, A. S a r v a s i - S a b i n, A. Voileanu-Nicoară; d-nii B. Bartók, G. E n e s c u, A. A l e s s a n d r e s c u, G. B o s k o f f, N. C a r a - v i a, M. C o n s t a n t i n e s c u, M. D a i a, M. J o r a, F. L a z ă r"[4].

In lucrarea cu caracter autobiografic Chipuri și mărturii aflăm relatarea Anei Voileanu-Nicoară asupra întâlnirii cu „subtilul și savantul muzician" C. Brăiloiu, în prezența lui M. Negrea: „așa cum noi i-am simțit imediat finețea sufletească și pasiunea pentru promovarea muzicii românești, ținuta și rostirea aleasă, probabil că și dînsul a observat că i se oferea prietenie deschisă, dezinteresată, gata să-l asiste în planurile sale îndrăznețe, în calitatea sa de secretar al Societății Compozitorilor Români"[5]. In acest cadru, Ana Voileanu-Nicoară prezintă la București, în 1929, în primă audiție, Sonatina de Marțian Negrea, Samovarul și Două imagini de Gr. G h i d i o n e s c u și Suita de H. v o n H a n n e n h e i m, dovedindu-și încă o dată temperamentul puternic, dexteritatea tehnică, claritatea redării textului, grija pentru gradațiile

3. C. B r ă i l o i u, Opere, vol. III, Ed. muzicală, București, 1974, p. 349.

4. Idem, p. 347.

5. A. V o i l e a n u - N i c o a r ă, op. cit., p. 103.

dinamice. Concertul i-a prilejuit artistei „ceasuri de înălţare sufletească şi smerită mîndrie"[6], uimită de căldura cu care a aplaudat-o G. Enescu alături de ceilalţi numeroşi muzicieni prezenţi în sală. Acest succes a fost urmat de recitaluri în transmisie directă la Radio-Bucureşti şi de alte prezenţe la Societatea Compozitorilor Români, prilejuri în care interpretează Sonatina şi Rondo de M. Negrea, Sonatina de M. A n d r i c u, Suita de dansuri populare de S. V. D r ă g o i, lucrare ce i-a fost dedicată.

Tot pe linia promovării creaţiei muzicale autohtone s-au înscris şi cele 3 concerte de lieduri cu program exclusiv de muzică românească, susţinute în 1928 împreună cu soprana V e t u r i a G h i b u, renumită pentru vocea sa frumos timbrată şi pentru repertoriul său imens (cuprinzînd peste 600 lieduri din literatura germană, franceză, italiană, rusă şi română). Cele 3 concerte, în programul cărora, pe lîngă liedurile aparţinînd compozitorilor deja consacraţi, au fost cuprinse şi lucrări ale - pe atunci - tinerei generaţii de compozitori (A. B e n a, M. Negrea, L. T e m p e a şi alţii), au constituit o adevărată trecere în revistă a literaturii române de lied şi reprezentau la acea dată o performanţă unică în acest domeniu.

Cu toate că anii celui de al doilea război mondial i-au adus nespus de multe suferinţe, Ana Voileanu-Nicoară îşi continuă activitatea în cadrul Conservatorului clujean, mutat la Timişoara. In acel timp de grea încercare pentru poporul nostru, programează împreună cu soprana S i l v i a H u m i ţ ă un recital de lieduri româneşti în primă audiţie. Pentru o mai bună popularizare a recitalului, Ana Voileanu-Nicoară acordă un interviu ziarului Dacia din 31 martie 1944; cuvintele sale capătă accente nebănuite, de adevărat manifest: „D-na Humiţă şi cu mine nu cîntăm pentru eventualul succes al aptitudinilor noastre în materie de artă; sîntem în slujba neamului şi a culturii româneşti, ca e astăzi trebuie afirmată şi dovedită cu înzecită îndîrjire (...) Invităm publicul să asculte ce au de mărturisit d-nii M. Negrea, S. Drăgoi, V. I j a c, Z. V a n c e a, S. T o d u ţ ă, M. P o p a, E. C u t e a n u,

---

6. A. V o i l e a n u - N i c o a r ă, op.cit., p.104.

C. S i l v e s t r i, care ne întăresc credinţa în izbînda de mîine a neamului nostru".

Reîntoarsă la Cluj, Ana Voileanu-Nicoară a continuat să desfăşoare alături de munca didactică la Conservator - unde colectivul profesoral se îmbogăţise cu noi personalităţi reprezentative ale muzicii româneşti: S. Toduţă, A n t o n i n şi E l i z a C i o l a n, Al. D e m e t r i a d, G. I a r o s e v i c i -, o multilaterală activitate în care condeiul ia din ce în ce mai mult locul tastelor albe şi negre. Preocuparea pentru prezentarea lucrărilor româneşti se încheie în toamna anului 1951, cînd, adăugînd încă o primă audiţie la multe altele realizate în decursul anilor, interpretează Sonatina de S. Toduţă, în cadrul manifestării de mare amploare-„Săptămîna muzicii româneşti".

Paralel cu activitatea didactică şi artistică, profesoara Ana Voileanu Nicoară îmbrăţişează începînd cu anul 1928 o nouă preocupare - aceea de critic muzical. Cele peste 70 de cronici muzicale publicate timp de un deceniu în ziarele Societatea de mîine, Drumul nou, Patria, Curier muzical, Gazeta ilustrată izvorăsc din sentimentul deplinei responsabilităţi faţă de educarea gustului opiniei publice, căreia doreşte să-i dezvăluie adevăratele valori în creaţia şi interpretarea muzicală, de îndrumarea activităţii instituţiilor artistice spre o politică repertorială justă şi realizări de înaltă ţinută. In această calitate, nu pierde nici o ocazie pentru a populariza primele audiţii de muzică românească - opere de M. Negrea, C. N o t t a r a, S. Drăgoi, P. C o n s t a n t i n e s c u sau lucrări simfonice de S. Drăgoi, V. Ijac, N. A g î r b i c e a n u, N. B r î n z e u, M. S ă v e a n u, considerînd că programele închinate acestei muzici ar trebui să ia proporţiile unor festivităţi de mare amploare. De asemenea, publică ample articole despre G. Dima şi G. Enescu, despre activitatea Societăţii Compozitorilor Români, ca şi despre Reuniunea română de muzică din Sibiu. Criticile sale deveneau necruţătoare în momentul cînd, sub pretextul sprijinirii artei naţionale, erau programate lucrări diletantice. Angajîndu-se curajos în polemici, răspunde răspicat: „am fost mai aspră (...), fiindcă nu mi-e indiferent cum se prezintă un român în

faţa rampei"[7]. Exigenţa manifestată faţă de creaţia muzicală era uneori chiar sporită faţă de interpreţi, indiferent de provenienţa lor.

Problema locului şi rolului interpreţilor în societate este făţiş abordată în articolul „Nădejdi", publicat în Curierul muzical din decembrie 1931. In această perioadă de criză economică, autoarea îşi asumă sarcina de a vorbi în numele tuturor muzicienilor interpreţi, spunînd: „Nu urmărim altceva decît posibilitatea de a sluji cultura ţării noastre. Lupta ce o ducem nu e a noastră personală, ci e însuşi procesul de culturalizare muzicală a poporului român, care-şi face pîrtie prin sforţările noastre şi care nu poate fi oprit prin nici un zăgaz. Trebuie să se înţeleagă odată de toată lumea că noi, artiştii reproductivi, nu muncim pentru folosul nostru, ci suntem necondiţionat în slujba obştei. Noi purtăm în mîinile noastre inspirate torţele luminii transmiţîndu-le de la o generaţie la alta (...) Pentru acest motiv, rolul nostru în angrenajul cultural al unui popor e dela sine înţeles şi intră în necesităţile primordiale ale unei preocupări culturale".

Indemnată de afecţiunea şi admiraţia pe care o purta întemeietorului Conservatorului clujean, Ana Voileanu-Nicoară susţine conferinţe şi alcătuieşte în 1957 o primă monografie - George Dima: Viaţa şi opera, reînviind figura impunătoare a marelui muzician, om integru şi personalitate marcantă pe tărîm artistic şi muzical-pedagogic.

In cadrul oferit de prodigioasa sa activitate didactică, profesoara Ana Voileanu-Nicoară a contribuit şi în acest domeniu la promovarea muzicii româneşti, formînd generaţii de tineri muzicieni cărora le-a transmis şi educat dragostea şi responsabilitatea faţă de arta naţională. Abordarea lucrărilor autohtone în repertoriul elevilor săi nu constituia îndeplinirea unei obligaţii menţionate în programa şcolară, ci izvora din pasiunea care o însufleţea interpretînd muzică românească. Succesele repurtate de elevii săi se datorau exigenţei pe care eminanta profesoară o manifesta atît în ceea ce

7. A. V o i l e a n u - N i c o a r ă, articolul Tot „Fata de la Cozia"? - un răspuns şi o punere la punct, în: Patria, 11.II.1936.

priveşte nivelul interpretativ, cît şi în redarea caracterului autentic naţional. Ca o încununare a vastei sale experienţe pedagogice şi artistice, concepe în 1960 lucrarea - rămasă în manuscris - Contribuţii la problematica interpretării muzicale. Iată un citat semnificativ pentru angajarea sa afectivă faţă de muzica românească: „depăşind preocupările de iniţiere în muzica modernă universală, pentru noi, creaţia lui Enescu, purtînd mesajul sublimat al sufletului românesc, constituie problema interpretativă imediată şi obligatorie. Această creaţie nu este încă suficient cunoscută. Şi cui i se adresează această muzică în primul rînd, dacă nu fiilor poporului care şi-o revendică? Cine poate descoperi în muzica enesciană mai bine decît interpretul român cîtimea de inspiraţie datorită pămîntului şi cerului, poeziei şi viersului poporului nostru?"[8] Citatul, departe de a fi numai o exprimare poetică, ne dezvăluie complexitatea concepţiei interpretative a autoarei, care poseda o capacitate neobişnuită de a-l face pe elev să înţeleagă şi să simtă caracterul şi expresivitatea muzicii, pe care - alături de el - o retrăia cu maximă intensitate. Această capacitate se explică prin uşurinţa şi firescul cu care tălmăcea conţinutul şi sensul muzicii, fiind mereu admirată de discipolii săi pentru măiestria cu care stăpînea deopotrivă mlădierile sunetului şi cuvîntului.

Cu toate că tematica abordată şi considerente de spaţiu ne-au impus omiterea preocupărilor componistice, metodice şi literare ale Anei Voileanu-Nicoară şi insistarea numai asupra celor trei ipostaze - renumită pianistă, cronicară muzicală de prestigiu, eminent pedagog -, se poate spune pe drept cuvînt că prin îndelungata sa activitate a contribuit - direct sau indirect -, cu devotament şi abnegaţie, la procesul de continuă ascensiune a muzicii româneşti, constituind pentru actuala generaţie şi cele viitoare un model de conştiinţă patriotică şi competenţă profesional-artistică.

---

8. Lucr. cit., p. 186.

La promotion de la musique roumaine - principe de base dans la vie et l'activité du professeur Ana Voileanu-Nicoară

Ninuca Oşanu-Pop
Mihaela Olariu (étud.)

Résumé

Evocant l'activité multilatérale du professeur Ana Voileanu-Nicoară, comme pianiste interprète de premières auditions appartenant à plus de 20 compositeurs roumains, comme musicologue profondément attaché à la cause de l'affirmation de la musique nationale dans plus de 70 chroniques musicales et connu pédagogue qui a formé plus de 200 élèves dans cet esprit, le travail met en évidence la contribution de valeur à l'affirmation de la musique roumaine.

Die Förderung der rumänischen Musik - wegweisender Grundsatz im Leben und Schaffen der Musikpädagogin Ana Voileanu-Nicoară

Ninuca Oşanu-Pop
Mihaela Olariu (Stud.)

Zusammenfassung

Vorliegende Abhandlung veranschaulicht die vielseitige Tätigkeit der Professorin Ana Voileanu-Nicoară - als Pianistin, Interpretin der Erstaufführungen zahlreicher Werke von über 20 rumänischen Komponisten, als Musikwissenschaftlerin, deren Hauptanliegen es war, die nationale Musik zu fördern - Verfasserin von mehr als 70 Musikchroniken - und als Pädagogin, die in diesem Geist über 200 Schüler ausgebildet hat. Die Arbeit hebt den wertvollen Beitrag der Musikerin zur Förderung der rumänischen Musik hervor.

The promotion of Romanian music - a leading principle in the life and activity of the teacher Ana Voileanu-Nicoară

Ninuca Oşanu-Pop
Mihaela Olariu (stud.)

Summary

Evoking the manysided activity of the teacher Ana Voileanu-Nicoară - as a piano player interpreting the first hearings of many works belonging to more than 20 Romanian composers,as

a musicologist profoundly committed to the cause of promoting national music in the over 70 musical chronicles, and as a teacher directing in the same spirit more than 200 pupils,- the paper emphasizes her valuable contribution to the promotion of Romanian music.

CREAŢIA PENTRU PIAN A LUI SABIN V. DRĂGOI

Enea Borza

Creaţia lui S a b i n V. D r ă g o i (1894-1968), compozitor bine cunoscut în muzica românească prin lucrări numeroase şi robuste în toate genurile muzicale, a fost obiectul a numeroase studii şi articole[1], precum şi al unei monografii[2]. Comunicarea de faţă îşi propune să redea succint o imagine asupra creaţiei sale pianistice, pînă în prezent prea puţin cunoscută[3], precum şi o primă încercare de catalogare[4] a celor peste 200 de piese pentru pian.

La baza documentării noastre stau partiturile tipărite, precum şi unele manuscrise cercetate în arhiva familiei. Din lexiconul Muzicieni români de V. C o s m a şi din monografia Sabin V. Drăgoi de N. R ă d u l e s c u am reţinut date referitoare la acest capitol al creaţiei sale, ce cuprinde lucrări inedite şi lucrări tipărite.

A. Lucrări inedite

1. Sîrba popilor (1912). Se pare că, după mai multe exerciţii de compoziţie în stil clasic (scherzo-menuet, rondo, fugă), în timpul studiilor sale secundare la Arad, aceasta e prima sa piesă pe bază folclorică.

2. 12 Cîntece populare ucrainiene şi poloneze (1914). Compo-

---

1. Vezi: V. C o s m a, Muzicieni români-Lexicon, Ed. muzicală, Bucureşti, 1970, p.176.

2. N. R ă d u l e s c u, Sabin V. Drăgoi, Ed. muzicală, Bucureşti, 1971.

3. O prezentare în acest sens a fost efectuată de către autorul rîndurilor de faţă la Filarmonica „Banatul" din Timişoara, în 1974, în cadrul manifestărilor memoriale S. V. Drăgoi.

4. In monografia mai sus menţionată nu există un catalog al lucrărilor compozitorului. Cercetările în arhiva familiei nu au putut fi complete; de aceea, lucrarea noastră poate fi completată în timp.

zitorul era mobilizat în Galiţia; atunci culege şi armonizează aceste cîntece.

3. Souvenir de Transilvanie, piesă compusă în perioada 1915-1917, ca şi următoarele două, pe cînd se afla în lagărul din Taşkent; este o suită-potpuriu alcătuită din şase secţiuni: introducere, hora, trei valsuri şi coda.

4. Cînt rapsodic român - „Visul Oltului" exprimă tristeţea celui captiv.

5. Idila „Amintiri din copilărie" are o formă de lied tripartit, în prima secţiune o introducere mai dezvoltată, iar în cea mediană o melodie de dans, concepută într-un mod caracteristic popular.

6. 12 Piese lirice (1913-1920). Piesele de tip romantic pe care le-a grupat în acest caiet, rămas de asemenea inedit, le-a dedicat profesorului său de pian de la Conservatorul clujean, I l i e I. S i b i a n u, în 1919. Intre aceste piese (Solitudine, Cîntec trist, Coral, Cîntec de leagăn, Cîntec fără cuvinte, Idila pastorală etc.) se remarcă Ruga pribeagului, compusă în timp ce era rănit, într-un spital din Moldova.

7. Fugă la două voci. Manuscrisul de două pagini este datat: 25 oct. 1919, Cluj.

8. Romanţă. Compusă tot în perioada cînd compozitorul era mobilizat la Cluj, poartă notificarea manuscrisă: „Cluj, 24. III.1920 (noaptea la ora 2, în sala de serviciu)".

9. Sonatina e semnată şi datată: „Cluj, 14 sept. 1919, Sublocotenent Drăgoi". Manuscrisul acesta e prima variantă a Sonatei, dedicată „D-lui Delly Szabo Geza". Prima parte (Allegro moderato) e datată „Seliţte, 20 nov. 1920". Partea a doua e un Scherzo de tip clasic, iar a treia, Andante epico. Allegretto, e scrisă în ambianţă folclorică. E datată: „Seliţte, 7 Dec. 1920" şi poartă semnătura compozitorului şi o „Notă: sonata a fost scrisă în completă lipsă de pian, de la început pînă la sfîrşit, după ce am încercat-o la pian, am aflat de bine a corecta cum se vede mai jos, partea arătată prin semnul ..." (urmează semnul).

10. Dans românesc de concert (Satul mă cheamă!), datat: „Praga, 1922." Manuscrisul are indicaţia: Allegretto grazioso; este în R e, în măsura de 4/8. Cuprinde opt pagini. Există o vari-

antă, datată din acelaşi an, purtînd însă şi o altă indicaţie: „modificări, mai 1956". Aceeaşi piesă apare şi cu denumirea Ce aude Mureşul - „Dans românesc de concert pentru pian". Părţile interioare poartă următoarele titluri: La cursul superior, La cheile Turzii (Dansul haiducilor), Pe lîngă însoritul Banat. E evident că pe compozitor l-a preocupat piesa, căreia - după cum se observă - i-a destinat mai multe titluri, mai multe variante şi reluări, chiar după 34 de ani de la prima formă a piesei. Fiind dezvoltată pianistic şi avînd intenţii programatice, compoziţia prezintă un interes aparte. E păcat că nu a publicat-o, alegînd varianta ce l-ar fi mulţumit pe deplin.

11. Tăt Bănatu-i fruncea. Manuscrisul de şase pagini are subtitlul Joc de doi (Allegretto giocoso) şi datarea 1.VI.1954.

12. 20 Colinde. Compunînd 50 de colinde, în 1957[5], dintre care au fost tipărite 30 Colinde alese la Editura muzicală, în 1958, presupunem că au rămas 20 de colinde în manuscris.

B. Lucrări tipărite

13-16. Cîntece poporale şi doine, 4 caiete:

13. Caiet I. 21 Cîntece poporale şi doine pentru copii şi începători, Editura Moravetz, Timişoara. In 1923 începe în mod sistematic să „desgroape comoara noastră muzicală", „infinit de bogată,(...) inepuizabilă", „împins de dragostea nemărginită pentru poporul nostru şi sufletul său bogat în manifestări artistice"[6]. In acelaşi an, publică două caiete de Cîntece poporale şi doine şi două caiete de cîte Patru miniaturi. Compozitorul era profesor la Şcoala normală din Deva. După cum observă G e o r g e B r e a z u l, „aci, mai cu seamă, apar în toată claritatea acei primi şi hotărîtori paşi pe care îi face Drăgoi, omul din popor, «feciorul» de ţăran din lunca Mureşului, devenind folclorist şi în fine compozitor"[7]. Deci în acest an fecund şi decisiv în cariera sa, Drăgoi îşi găseşte inestimabila materie primă şi mijloacele şi procedeele sale componistice, prin care făureşte o operă de artă pe măsura şi în spiri-

5. N. R ă d u l e s c u, op.cit., p.201.

6. S. D r ă g o i, Prefaţa la 303 Colinde cu text şi melodie, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1925, p.VIII.

7. G. B r e a z u l, Sabin V. Drăgoi, în: Pagini din istoria muzicii româneşti, Ed. muzicală, Bucureşti, 1966, p.473.

tul valorii folclorului.

In Observarea introductivă la caietul I indică de unde a cules doinele şi cîntecele poporale: 12 din comuna natală, Seliştе, jud. Arad, 3 din jud. Făgăraş, cîte două din jud. Dolj şi jud. Hunedoara, şi cîte una din jud. Bihor şi jud. Sibiu.

14. Caietul II. 28 Doine, Editura Moravetz, Timişoara.

„Toate doinele din acest caiet sînt culese din comunele Ilteu şi Seliştе, jud. Arad", după cum ne spune compozitorul în Observaţiuni. Şi, ca şi la primul caiet, autorul notează: „Armătura la cheie nu se pune niciodată. Semnele de alteraţie se pun înaintea notelor, din caz în caz".

15. Caietul III. 24 Cîntece poporale şi doine pentru copii şi începători, Editura Societăţii Compozitorilor Români, Bucureşti, f.a. Notele de ordin folcloristic (că majoritatea sînt culese din comunele Seliştе şi Ilteu, jud. Arad) sînt datate: „Deva, luna Decembrie 1923". Deci caietul a putut apare în 1924, fiind menţionat pe ultima pagină că a fost gravat şi tipărit la Praga.

16. Caietul IV. 25 Doine, Editura Societăţii Compozitorilor Români, Bucureşti, f.a.

Cele 98 de piese cuprinse în patru caiete sînt pur şi simplu cîntece decupate din folclor şi transpuse pianistic, primind un suport armonic strict necesar, în spiritul structurii melodiei şi al conţinutului emoţional. Sînt transpunerea instrumentală a cantabilităţii vocale a melosului rural românesc, în special din Banat şi Transilvania. In caietele de doine şi cîntece pentru pian, în unele cazuri, melodia e cîntată monodic la octavă (ex.: caietul I/9). Repetări la octavă mai apar sporadic şi la alte piese (ex.: I/21). In majoritatea cazurilor, melodia vorbeşte singură, din propriile ei resurse, fiind însoţită doar de un ison, ca o pedală. Isonul e fie simplu, fie intervalic, în cvinte, cvarte sau terţe, fie acordic. Compozitorul leagă acordurile în mod artistic, alternîndu-le cu intervale armonice, pe baze pasagere, treptate, realizînd armonii de deplasare lentă. Armonii de deplasare, lanţuri de trisonuri paralele, destinate să susţină şi să prelungească fundalul armonic, se găsesc la mai multe piese. Sînt adesea utilizate trisonuri de cvarte, ararcori adăugînd şi al patru-

lea sunet, nedepăşind însă simultaneitatea de cinci sunete în raporturi de cvarte.

Procedeele sale de armonizare sînt preluate în parte din muzica populară; bazate pe fenomenul rezonanţei acustice naturale, ele lasă să se degaje clar linia melodică, sugerînd, prin raportarea permanentă la un sunet sau acord fundamental, valenţele ei armonice modale. O mare varietate prezintă cadenţele finale. In afară de cele autentice şi plagale, utilizează şi cadenţe cu septimă de dominantă şi cadenţe cu septimă şi nonă de dominantă nerezolvate (ex.: III/11).

Cîntecele şi doinele i-au fost solicitate compozitorului de către editorul Moravetz din Timişoara. Ca şi în alte cazuri din istoria muzicii, unele lucrări comandate şi scrise cu scop didactic au rămas ca noutăţi de valoare artistică. In aparenţă fiind un material didactic facil, accesibil pianiştilor începători, aceste piese deţin o încărcătură emotivă ce depăşeşte posibilităţile de expresie ale copiilor. Cîntecele şi doinele de dor, de jale, de dragoste, exprimă o emoţie adîncă. Sub aspect didactic, şi pentru cei ce studiază folclorul, armonia şi stilul componistic al lui Sabin Drăgoi, doinele şi cîntecele reprezintă un veritabil tratat de armonie şi armonizare a cîntecului popular românesc. Sub aspectul valorii artistice, acestea exprimă într-un spaţiu restrîns, în mod esenţializat, concentrat, un conţinut ideatic şi afectiv foarte bogat. Prin sobrietatea, simplitatea şi ingeniozitatea procedeelor, prin doinele şi cîntecele pentru pian, Drăgoi frizează marea artă, la care unii artişti ajung după o îndelungată experienţă artistică, iar alţii, cum e şi cazul său, prin o deosebită intuiţie. Cîntecele populare pentru voce şi pian, din acelaşi material folcloric şi cu aceleaşi procedee pentru acompaniamente, publicate de Drăgoi în 1961, nu prezintă noutatea şi interesul doinelor şi cîntecelor instrumentale, care au un aspect „abstract", ca o „esenţă" a unei muzici dezbărate de cuvînt, emoţia transmiţîndu-se nemijlocit.

17. 30 Colinde. Pornind prezentarea pieselor pentru pian ale lui Sabin Drăgoi de la cele mai mici, în ordinea scurtimii lor, urmează colindele. In nota autorului din caietul de 30 Colinde alese (compuse în 1957 şi publicate în 1958), ni se indică de

unde a fost cules materialul tematic: din jud. Arad, Timiş, Hunedoara şi Alba, şi că, fiind scrise în serii de cîte 10, colindele se pot executa aşa cum sînt prezentate, sau cîte 2-3-4, respectîndu-se succesiunea.

Structura tratării pieselor, monotematice şi nemodulante, este miniaturală, constînd din repetarea de două, trei sau patru ori a temei. Varietatea e realizată prin acompaniamentul armonic-ritmic diferit, prin trecerea temei, cîntată mai întîi în registrul superior, la registrul inferior, iar în urmă cîntată de două voci în octave paralele. Diferenţierea după dinamică sonoră şi registru reprezintă modul de cîntare antifonică al colindătorilor, împărţiţi în două grupe ce cîntă alternativ, melodia trecînd continuu de la un grup la altul, cu anumite diferenţe în intensitatea sonoră şi timbru sau registru. Mijloacele simple pe care le utilizează compozitorul sînt procedee de fineţe componistică, ce creează efecte deosebite. Atmosfera autentic sătească este realizată cu alte mijloace decît în cazul cîntecelor şi doinelor, mai amplu, mai mişcat, mai dinamic, temele nefiind numai melodii lirice, iar tratarea mai complexă. Sub aspect didactic, Colindele lui Sabin Drăgoi pot îndeplini cu succes rolul Coralelor lui J. S. B a c h, utilizate ca piese pentru citirea la prima vedere.

18-20. Suite

18. Două dansuri poporale[8], Ediţia Moravetz, Timişoara, 1924. Gravate şi tipărite la C.G.Röder, Leipzig.

Aceste două dansuri sînt: Hodoroaga şi Zdrîncănita (culese: prima, în comuna Porumbac, jud. Hunedoara, cea de a doua în comuna Lejnic, jud. Hunedoara).

19. Suită de dansuri poporale pentru pian, Editura Societăţii Compozitorilor Români, Bucureşti, f.a. Cu menţiunea: „Lucrare premiată la concursul naţional de compoziţie «George Enescu» în anul 1923"[9]. După lexiconul Muzicieni români, data

---

8. Pe coperta din spate a caietului de 21 C rtece poporale şi Doine, Editura Moravetz, Timişoara, la nr.12 figurează: Două dansuri pentru pian - desigur, acestea. Nu am putut afla însă care sînt, la Nr.24, Dans românesc, iar la Nr.25, Patru dansuri poporale.

9. In 20 iunie 1923, la cea de a 7-a decernare a premiilor pentru concursul naţional de compoziţie „George Enes u", pentru această suită, lui Drăgoi i s-a decernat menţiunea I.

apariţiei este 1931[10].

Suita cuprinde nouă dansuri, şi anume: Hodoroaga, Zdrîncănita (ce au fost publicate în 1924, iar acum apar incluse în suită), Cimpoiaşul, Pe picior, Brîu, Bătuta, Bătuta, Sălcioara şi Brîu.

Primul dans, în măsura de 5/8, are tema expusă la unison, în octave. Reluată într-un canon liber, avînd ca efect mult interes ritmic, după un pasaj Poco più allegro, tema reapare intactă, cu un acompaniament de septime şi sexte ce coboară cromatic. Coda e rezolvată contrapunctic, tot din materialul tematic, sfîrşind cu efect în Vivace. Al doilea dans e de asemenea rezolvat foarte ingenios. Tema de opt măsuri apare la octava de bas, în piano rustico, trece mereu la cîte o octavă superioară, cu o creştere sonoră, ajutată şi de amplificarea treptată simultană a acompaniamentului. Piesa a treia, Cimpoiaşul (o melodie culeasă din Topliţa, jud. Mureş), este singura din suită ce nu are un caracter dansant, ci predominant pastoral. Dansul al 4-lea, Pe picior (o melodie din comuna Seliş-te, jud. Arad), prezintă o varietate ritmică prin accentele ce permanent nu se suprapun celor obişnuite în măsura indicată de 2/4. O alternare a măsurilor de 2/4 cu 2/8, din care rezultă o asimetrie în accente, observăm la Brîu. Bătuta creează impresia unui taraf sătesc prin acompaniament; o cvintă repetată alternează cu o linie contrapunctică. Bătuta, nr.7, prezintă aceeaşi deplasare a accentului ca şi la nr.4. Sălcioara, nr.8, culeasă tot din comuna natală, Seliştе, pe lîngă procedeul trecerii temei prin mai multe registre, mai aduce o varietate şi prin caracterul contrastant al tempoului. Un joc de accente de o deosebită vioiciune ritmică găsim în piesa ultimă din suită, Brîu (nr.9), la care şi armonia e prezentată într-un ritm sincopat.

Marea noutate şi impresia inedită ce a creat-o această suită în deceniul al treilea nu s-a limitat numai la ţara noastră. Pianişti ca: A u r e l i a C i o n c a, S i l v i a Ş e r b e s c u, G e o r g e C i o l a c, au cîntat-o în ţară şi

---

10. Vezi: V. C o s m a, op.cit., p.174

peste hotare[11].

Suita îşi păstrează impresia frustă, pregnantă, colorată, şi după o jumătate de secol, şi va rămîne ca o compoziţie de o puternică originalitate.

20. Mica suită de dansuri populare pentru pian, în supliment nr.9 din septembrie 1955 la revista Muzica (pp.3-14). Dedicaţie: „Amintirii lui Béla Bartók". Suita e alcătuită din şapte dansuri: 1. Pe picior, 2. Luncanul, 3. Joc de doi, 4. Dudurinca, 5. De purtat, 6. Joc de doi, 7. Roata femeii.

Primele două dansuri, Pe picior şi Luncanul (ambele culese din Birtin-Aleşd, jud. Bihor), se găsesc într-un manuscris al compozitorului, sub titlul: Două jocuri din Bihor, fiind datate: 31.X.1952. Astfel, ca şi la prima suită, compozitorul a grupat două dansuri şi apoi a completat o serie pentru o suită. Suita a II-a (Mica suită) a început să o scrie în 1952 şi a publicat-o în 1955. Două dintre dansurile suitei au fost orchestrate: Purtata (5) şi Roata femeii (7)[12]. Neavînd o scriitură tipic şi exclusiv pianistică, aşa ca şi prima suită, probabil că şi autorul a considerat-o mai puţin originală şi nici nu a publicat-o separat, ci numai ca supliment la revista Muzica. Regăsim procedeele cunoscute: armonii modale, sincope, alternarea registrelor, varietate ritmică. Un interes special prezintă De purtat (nr.5). Valorile de note cu punct, alternarea ritmului binar cu cel ternar, ornamentele etc. contribuie la mersul ceremonios al piesei, în Lento maestoso, şi la obţinerea varietăţii în această atmosferă gravă şi trenantă. De purtat are caracterul sărbătoresc al unei Pavane şi cel tipic al unui dans românesc lent.

21-23. Miniaturi (trei serii)

21. Miniaturi din cîntece şi dansuri poporale româneşti, caietul 1 şi caietul 2, Editura Moravetz, Timişoara, 1924. Cele

---

11. Fostul elev al Aureliei Cionca, M i r o n Ş o a r e c, relata ce succes avea profesoara sa în turneele din Germania şi Austria cu Suita de S.Drăgoi. Silvia Şerbescu a cîntat Hodoroaga în bis într-un concert la Belgrad prin 1946. George Ciolac a cîntat Suita de dansuri românesti în recitalele, la Cluj şi Bucureşti, în 1937.

12. Discul ECC-731 Electrecord Nr.22, Sabin Drăgoi: Pentru dansuri românesti: a) Ciobăneasca, b) Purtata, c) Cîrligul, d) Roata femeii.

opt piese compuse în 1923 au fost mai întîi publicate în două caiete de cîte patru miniaturi: Caiet 1: Nr.I Lumea mea,draga mea; Nr.II Căluşerul (Banul Mărăcine); Nr.III Pe picior; Nr.IV Ciobănaşul. Caietul 2: Nr.V Piparca; Nr.VI Cui nu-i place dragostea; Nr.VII Sărita; Nr.VIII Moara. In ediţiile următoare au apărut toate opt miniaturile într-un caiet: Miniaturi pentru pian pe motive populare, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956; Opt miniaturi pentru pian, Editura muzicală, Bucureşti, 1961 şi 1965.

Compozitorul a ales melodiile pe care el le-a cîntat şi pe care le-a jucat în sat în copilărie şi tinereţe. (Numai nr.IV şi VIII nu sînt din Seliştе). Reuşeşte, în miniaturile ce au un evident caracter ilustrativ, să ne facă să vedem jocul din sat, fie al tinerilor (nr.II, IV, VI), fie al copiilor (nr.III, realizat prin canon, contrapunct şi variaţie de tempo), fie al bătrînilor (nr.V, realizat prin variaţie armonică în acompaniament, cu schimbare de tempo, şi nr.VII, care prin înviorarea tempoului sugerează parcă uitarea vîrstei), fie învîrtirea roţii morii (nr.VIII , printr-un acompaniament cu o mişcare continuă şi caracterul jucăuş al temei). E păcat că numai prima ediţie în două caiete conţine şi explicaţiile compozitorului şi titlurile pieselor, prin care se înţelege mult mai bine caracterul lor. Ca şi doinele şi cîntecele, colindele şi jocurile din suite, Miniaturile sînt tot piese scurte, monotematice. Deşi sînt mai dezvoltate decît celelalte genuri amintite, au o structură simplă, cu o mică prelucrare realizată prin variaţii ritmico-melodice, prin imitaţii, canon, sau armonie pasageră. Autorul reuşeşte să pună în lumină valoarea artistică a muzicii ţărăneşti, recreînd şi imagini din sat, nu numai atmosfera autentică a ambianţei copilăriei, ca şi Creangă în domeniul literaturii.

22. 10 Miniaturi pentru pian (seria a doua) (1961), Editura muzicală, Bucureşti, ediţia I - 1963, ediţia II-a - 1975.

Tendinţa programatică a acestor piese e evidentă şi prin menţinerea titlurilor (în ambele ediţii). Nr.2, In tabăra haiducilor; nr.5, Motul optimist; nr.6, Marş pionieresc; nr.7, La claca; nr.10, Răsună valea de voie bună.

Scriitura pianistică e mai dezvoltată decît la toate piese-

le anterioare, iar armonia şi procedeele componistice - mai complexe. Apar şi piese bitematice (2, 3, 5, 6, 7, 10), în formă de lanţ (3) sau de lied (6). Marşul pionieresc (6) sugerează sugestiv o fanfară. La nr.8 remarcăm, după un pasaj de quasi-coral, revenirea temei în mixturi de octave, procedeu observat la colinde, aici amplificat. Cea mai luminoasă şi mai transmiţătoare de optimism, după cum îi spune şi titlul (Răsună valea de voie bună), este ultima piesă din ciclu.

23. 12 Miniaturi pentru pian (seria a treia) (1963-1964)[13], Editura muzicală, Bucureşti, 1967. Piesele sînt monotematice (1, 5, 6, 7, 9, 12), bitematice (2, 4, 8, 10, 11); una singură în formă de lanţ (3), cu patru idei melodice. Remarcăm variaţii ritmice în revenirile temei (6,12) şi forma ternară la piesele bitematice. Nr.8 are un pasaj improvizatoric, de virtuozitate, înainte de revenirea ideii prime. Faţă de seriile anterioare, tempii sînt în general mai vioi. Nu există nici o notă asupra materialului utilizat, nici despre titlul melodiilor. Procedeele întîlnite pînă acum sînt şi aici prezente, piesele avînd în plus o scriitură mai colorată (cu unele efecte noi în code) şi foarte pianistică. Noutatea ar consta tocmai în dezbărarea de titlu şi imagine şi în crearea unei muzici de nivel artistic, scrisă cu gust, în care ambianţa folclorică constituie esenţa.

24. Concert pentru pian şi orchestră (1940-1941), Editura de stat pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1956.

Sintetizarea tuturor metodelor şi inovaţiilor lui Drăgoi în munca de scriere a pieselor pentru pian s-a săvîrşit pe plan major în amplul său concert pentru pian şi orchestră. Alături de Poemul Neamului pentru orchestră, aceasta e cea mai impunătoare compoziţie a sa pentru pian. A fost compus în urma solicitărilor pianistei Aurelia Cionca, căreia i l-a dedicat şi care a fost prima interpretă a lui. Prima audiţie a avut loc la Ateneul Român din Bucureşti, în 14 februarie 1943, sub conducerea dirijorului I o n e l P e l e a. Eveniment viu aşteptat - un mare concert românesc pentru pian şi orchestră -, a fost mult comentat de presă. Ziarele Universul, Timpul,

13. N. R ă d u l e s c u, op.cit., p.203.

Acţiunea, Vremea din Bucureşti, ca şi Dacia din Timişoara (în urma reluării concertului acolo), comentează evenimentul primei audiţii a acestui mare concert şi magistrala interpretare a pianistei. Concertul e un triptic; în prima parte, Largo solenne alternează cu Più mosso, într-o luxuriantă ambianţă sonoră, care, prin marele său flux romantic, depăşeşte formele clasice tradiţionale. Are o formă mai liberă de fantezie, cu o deschidere solemnă şi un aer evocator, sugerînd ambianţa istorică îndepărtată din Poemul Neamului. Partea a doua, Andante, cuprinde un bogat material tematic, cu rară forţă expresivă şi evocatoare, în acelaşi curs larg şi generos al desfăşurării de tip concertant. Finalul e un rondo, în care un expresiv contrast oferă apariţia cornului în Lento, cîntînd o melodie lirică de pe Valea Almăjului (singurul citat folcloric din acest opus[14]). Concertul se încheie cu multă vervă, într-o mare bogăţie de ritmuri şi amploare sonoră. Cu un adînc conţinut afectiv de tip romantic, prin strălucitoarea şi colorata sa orchestraţie, prin distribuirea şi dezvoltarea materialului tematic conform imboldului interior ce îşi găseşte propria orînduire, prin procedeele de tratare armonică şi contrapunctică a melodiei şi ritmului, prin truvaiuri proprii, originale, este o capodoperă, o lucrare unică în acest gen. Cald şi pasionat ca un concert de R a ĥ m a n i n o v, pitoresc şi nostalgic ca un concert de G r i e g, poetic şi subtil ca şi concertul de S c h u m a n n, energic şi pregnant ca şi cel de C e a i k o v s k i, concertul lui Drăgoi se desfăşoară în ambianţa caracteristică a muzicii româneşti, a cărei autenticitate nimeni nu a exprimat-o în acelaşi mod. Concertul nu a fost cîntat decît de Aurelia Cionca şi de M a r i a F o t i n o. In momentul cînd va fi cunoscut şi va intra în circuitul naţional şi internaţional, atunci va fi considerat alături de marile concerte pentru pian şi orchestră din repertoriul universal mai sus amintite. Muzicologia românească va trebui să dedice un amplu studiu acestui concert, analizarea căruia va fi o şcoală pentru mulţi muzicologi şi pianişti.

In concluzie, creaţia pianistică a lui Sabin V. Drăgoi nu

---

14. Vezi: N. R ă d u l e s c u, op.cit., p.170

reprezintă numai un aspect secundar al multilateralei sale personalităţi, ci un aspect tot atît de caracteristic în ansamblul compoziţiilor sale ca şi cel din domeniul operei, simfonic sau coral, iar în cadrul creaţiei universale deţine un loc aparte, fiind un fenomen artistic unic, caracteristic artei româneşti ca şi frescele de la Voroneţ şi Sucevita.

La création pianistique de Sabin V. Drăgoi

Enea Borza

Résumé

Dans la riche création du compositeur Sabin Drăgoi (1894-1968), à côté de la création d'opéra, symphonique, chorale et vocale, ses compositions pour piano détiennent une place tout aussi importante pour l'authentique style roumain qu'il a créé. Ces créations sont: un ample Concerto pour piano et orchestre et plus de 200 pièces pour piano solo („doinas" et chansons, des colindas, suites de danses populaires, miniatures et quelques pièces inédites).

Die Klavierkompositionen von Sabin V. Drăgoi

Enea Borza

Zusammenfassung

Im umfangreichen Werk des Komponisten Sabin Drăgoi (1894-1968) nehmen seine Klavierkompositionen - neben seinen Opernkompositionen, Werken für symphonisches Orchester, für Chor und Gesang - einen bedeutenden Platz ein und zeichnen sich ebenfalls durch ihren charakteristisch rumänischen Stil aus. Diese sind: ein grossangelegtes Konzert für Klavier und Orchester und über 200 Stücke für Klaviersolo (Doinen und Lieder, Colinden, Volkstanz-Suiten, Miniaturen und einige originelle Stücke)

The pianistic creation of Sabin V. Drăgoi

Enea Borza

Summary

In the rich creation of the composer Sabin Drăgoi (1894-1968) alongside with the opera, symphonic, choral and vocal one, his piano compositions hold on in as much characteristic place for the authentic Romanian style which he had created. These are as follows: an ample Concerto for piano and orchestra and over 200 pieces for piano solo (songs, carols, suites of folk dances, miniatures and some original pieces).

PRIVIRE ASUPRA CREAŢIEI MUZICALE ROMÂNEŞTI PENTRU INSTRUMENTE DE SUFLAT ÎN SECOLUL AL XX-LEA

Ion Boroş

Creaţia muzicală românească contemporană în genul concertant şi cameral[1] aduce un remarcabil aport la îmbogăţirea repertoriului pentru instrumentele de suflat. Lucrările muzicale scrise în ultima vreme, de certă valoare artistică, contribuie în mod substanţial la lărgirea sferei de expresivitate şi de tehnică instrumentală.

Dacă în trecut compozitorii au avut preocupări sporadice în domeniul muzicii concertante şi camerale pentru suflători, generaţia de astăzi, încurajată de dezvoltarea vieţii de concert şi de creşterea numărului de interpreţi valoroşi, participă efectiv la afirmarea acestor genuri de muzică. Pe lîngă tradiţionalul cuplu vioară-pian, se explorează virtualităţile altor formaţii, în care sînt valorificate resursele expresive şi tehnice ale celor mai diverse instrumente. Au apărut nu numai lucrări pentru instrumente de suflat, dar şi interesante combinaţii ale acestora cu grupuri solistice şi formaţii mixte (voci, coarde, suflători, percuţie).

Creaţia lui G e o r g e E n e s c u este şi în cazul instrumentelor de suflat un exemplu demn de urmat, înscriindu-se la loc de cinste în repertoriul muzicii româneşti şi universale. Cele cîteva lucrări de dimensiuni mici apărute la începutul sec.al XX-lea[2] sînt piese de un caracter concertant, în care răzbate cu prisosinţă geniul lui Enescu. In

---

1. Prezenta lucrare comentează materialul amintit în: I o n B o r o ş, Repertoriul creaţiei muzicale româneşti pentru instrumente de suflat şi percuţie, Conservatorul „G.Dima", Cluj, 1972.

2. Cantabile şi presto pentru flaut şi pian, Legendă pentru trompetă şi pian, Au soir, Nocturnă pentru patru trompete şi pian.

compoziţii ca Dixtuor pentru suflători, op.14, care „ne captivează prin seninătatea muzicii, sinceritatea expresiei şi frumuseţea combinaţiilor contrapunctice şi timbrale"[3] şi Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op.33, ultima lucrare a maestrului, o muzică de sinteză, cu imagini de o rară frumuseţe şi supleţe, se afirmă tendinţa de lărgire a sferei camerale, apropierea de muzica marilor ansambluri orchestrale. Enescu a fost unul dintre puţinii mari compozitori care a realizat o sinteză, o apropiere şi o întrepătrundere a principiilor stilului de cameră cu cel concertant.

Concertul instrumental românesc a cunoscut o dezvoltare largă în ultimele decenii. Se poate observa o lărgire a cercului instrumentelor solistice utilizate. Pe lîngă instrumentele tradiţionale (pian, vioară, violoncel), o mare atenţie se acordă flautului, clarinetului şi oboiului; fagotul, cornul, trompeta şi tuba sînt folosite şi ele ca instrumente soliste în cîteva lucrări. Este regretabil că preocupările creatorilor noştri nu sînt tot atît de revelatoare şi pe linia instrumentelor de alamă.

Din creaţiile concertante ale compozitorilor din generaţia enesciană amintim Concertul pentru clarinet şi orchestră de D i m i t r i e C u c l i n şi Concertul pentru flaut şi orchestră de cameră de L u d o v i c F e l d m a n (iniţial conceput sub formă de Sonată pentru flaut şi pian), foarte dificile şi complexe, atît din punct de vedere al tratării instrumentale, cît şi din punctul de vedere al virtuozităţii.

Compozitorii din generaţia post-enesciană au creat lucrări concertante cu un evident colorit folcloric, relevînd totodată influenţe ale stilului modern. I u l i u M u r e ş i a n u ne-a lăsat un triptic concertant pentru instrumente de suflat, demonstrînd necesitatea de a se compune concerte şi pentru aceste instrumente. Cele trei concerte[4], pline de originalitate în ceea ce pri-

---

3. W i l h e l m B e r g e r, Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, Bucureşti, Ed. muzicală, 1965, p.339.

4. Concertino pentru corn şi orchestră, în Do major, Concert pentru fagot şi orchestră, în si minor, Concert pentru trompetă şi orchestră, în Si bemol major.

veşte îmbinarea de timbruri, sînt foarte accesibile, plăcute, de un accentuat colorit folcloric şi totodată bine realizate din punct de vedere al scriiturii instrumentale.

Cîntec pentru un făuritor de cîntece pentru flaut şi orchestră de coarde este un omagiu pe care P a u l C o n s t a n t i n e s c u îl aduce compozitorului şi prietenului său I o n V a s i l e s c u. Lucrarea exprimă sentimente grave, cu aluzii melodice la creaţia celui pe care-l omagiază.

Deosebit de importantă este contribuţia adusă de A l f r e d M e n d e l s o h n[5] şi T u d o r C i o r t e a[6], care au creat lucrări concertante de adîncă inspiraţie şi de o deosebită forţă expresivă. Numeroase lucrări de un caracter concertant au fost scrise şi de compozitorii: T u d o r J a r d a, A d a l b e r t W i n k l e r, A n a t o l V i e r u, L i v i u G l o d e a n u (concerte pentru flaut şi orchestră); M i r c e a B a s a r a b, T h e o d o r G r i g o r i u (concerte pentru oboi şi orchestră); A u r e l S t r o e (concert pentru clarinet şi orchestră); M i h a i M o l d o v a n (concert pentru fagot şi orchestră); A u r e l P o p a - concert pentru trompetă şi orchestră. Dintre acestea, ne vom opri asupra acelor creaţii care s-au impus în viaţa de concert.

Concertul pentru flaut şi orchestră de Anatol Vieru ne reţine atenţia prin sobrietatea şi concizia mijloacelor folosite, prin realizarea unor sonorităţi noi, îndrăzneţe, prin ritmica bogată şi pregnantă. Este interesant de observat cum autorul foloseşte procedee tehnice inovatoare. In partea a III-a a concertului, Arie, pe un singur sunet el indică în acelaşi timp glissando, tril şi tremolo dental. Din punct de vedere formal, lucrarea are un caracter de suită, apelînd în alcătuirea celor patru părţi la tradiţionalele forme polifonice, contrastante ca mişcare şi expresie: Ricercare, Toccata, Arie, Capriccio.

---

5. Suită concertantă pentru flaut şi orchestră de coarde, Divertisment pentru corn şi orchestră de coarde, Concert pentru tubă şi orchestră de suflători, Partita pentru trompetă şi orchestră de coarde.

6. Concert pentru clarinet şi orchestră.

Concertul pentru flaut şi orchestră de Liviu Glodeanu se remarcă printr-o robustă inventivitate ritmică, ce-şi trage seva din ritmurile de dans popular. Compozitorul - afirmă C. Ţ ă r a n u - „foloseşte un limbaj armonic aspru, rezultat deseori din ciocniri şi acumulări polifonice ale vocilor, o orchestraţie cînd compactă, cînd punctată subţire, cu efecte de culoare"[7].

Theodor Grigoriu, în Concertul pentru dublă orchestră de cameră şi oboi, îmbină elementele limbajului enescian cu unele structuri neoseriale. Se remarcă lirismul fremătător şi aspectele simfonico-dramatice care apar în partea I - tema e un bocet - şi în cadrul cîntecului lung - doină -, din partea lentă. Melodia abundă în sinuozităţi, în cromatisme şi salturi mari. Evident, acestea pun probleme deosebite din punct de vedere tehnic şi de intonaţie, pe care interpretul solist trebuie să le rezolve.

In Concertul pentru clarinet şi orchestră, Aurel Stroe prelucrează în mod ingenios folclorul românesc. Orchestraţia este punctată de diferite efecte sonore surprinzătoare şi de frecventele intervenţii ale unei triple formaţii de percuţionişti.

Aurel Popa, un specialist în problemele instrumentelor de suflat, aplică în Concertul pentru trompetă şi orchestră un nou element tehnic. Este vorba de acel „tremolo galben", care constă din alternarea rapidă în legato a două sunete de aceeaşi înălţime, dar cu timbruri diferite, rezultate din combinarea digitaţiilor[8].

Din creaţia concertantă pentru două sau mai multe instrumente de suflat şi orchestră menţionăm lucrările compozitorilor D u m i t r u C a p o i a n u - Divertisment pentru orchestră de coarde şi două clarinete, T h e o d o r D r ă g u l e s c u - Divertisment pentru două trompete, timpani şi orchestră de coarde, V a s i l e H e r m a n - Dublu concert pentru flaut, oboi, orchestră de coarde, percuţie şi

---

7. C o r n e l Ţ ă r a n u, Etape post-enesciene, în: Lucrări de muzicologie, vol.4, Conservatorul „G.Dima", Cluj, 1968, p.27.

8. A u r e l P o p a, De la muzica de jazz la muzica simfonică, vol.I-II-III, Ed. muzicală, Bucureşti, 1965-1967.

pian, A d r i a n R a ţ i u - Concert pentru oboi, fagot şi orchestră de coarde, Z o l t á n A l a d á r - Divertisment pentru orchestră de coarde şi două clarinete.

Compoziţiile menţionate mai sus împletesc în mod fericit expresivitatea orchestrei de coarde cu elementul concertant al instrumentelor soliste.

In Dublu concert pentru flaut şi oboi, Vasile Herman aplică la instrumentele soliste numeroase procedee tehnice noi,ca: slap tonque, frullato, sunete duble (armonice). Adrian Raţiu, în Concertul pentru oboi şi fagot, exploatează cu fineţe posibilităţile celor două instrumente protagoniste,atît de diferite sub aspectul coloritului timbral. Se remarcă frumoasele momente de cantilenă ale fagotului şi virtuozitatea în registrul acut a oboiului.

Muzica de cameră instrumentală a cunoscut un proces de continuă înnoire şi îmbogăţire, atingînd astăzi un nivel ridicat de măiestrie artistică. Compozitorii noştri au dat la iveală numeroase creaţii pentru instrumente solistice, pentru diverse formaţii instrumentale şi chiar vocal-instrumentale. In acest context, este cazul să ne referim în primul rînd la creaţia compozitorilor din generaţia enesciană, care, desfăşurînd o intensă activitate pusă în slujba căutării de noi mijloace de expresie, au adus o contribuţie valoroasă la îmbogăţirea genului muzicii de cameră. Tot ei sînt cei care au pus bazele dezvoltării întregii noastre muzici de mai tîrziu.

Un rol de seamă în acest sens l-au avut lucrările compozitorilor D i m i t r i e C u c l i n[9], S t a n G o l e s t a n, C o n s t a n t i n N o t t a r a, M i h a i l A n d r i c u[10], M a r ţ i a n N e g r e a[11], S a b i n D r ă-

---

9. Suita pentru oboi şi corn, Sonata pentru flaut şi violoncel, Trio pentru clarinet trompetă şi fagot, Cvintet pentru suflători şi pian.

10. Suita în trio pentru oboi, clarinet şi fagot, op.34, Cvartet pentru flaut, oboi, clarinet şi fagot, op.1o4, Octet pentru clarinet, fagot, corn şi cvintet de coarde, op.8, Octet pentru instrumente de suflat, op.90.

11. Cîntec de martie (Syrinx) - piesă pentru flaut solo, Suita pentru clarinet şi pian, op.27.

g o i[12], L u d o v i c F e l d m a n[13].

In cele două lucrări-Sonata pentru flaut şi pian şi Egloga pentru clarinet şi pian -, Stan Golestan valorifică în bună măsură cîntecul popular românesc şi explorează cu rafinament artistic posibilităţile tehnice şi expresive ale acestor instrumente. Nónetul pentru suflători şi coarde de Constantin Nottara, deosebit de expresiv, s-a impus şi pe plan internaţional, datorită valoroasei interpretări realizate de „Nonetul ceh".

In numeroasele lucrări pentru instrumente de suflat, muzica lui Mihail Andricu este foarte apropiată de diatonismul modal şi simplitatea cîntecului popular românesc. Ne reţine îndeosebi atenţia înclinaţia autorului „spre crearea unor lucrări de un climat mai intim, străbătut de un senin colorit pastoral şi cu o expresie lirică predominantă"[14].

Compozitorii din generaţia postenesciană, preluînd moştenirea artistică a predecesorilor lor, au adus un aport remarcabil la îmbogăţirea limbajului muzical, contribuind de asemenea la apropierea muzicii de înţelegerea celor mulţi.

In creaţia compozitorului S i g i s m u n d T o d u ţ ă, exponent de frunte al muzicii româneşti, se remarcă cele două sonate (Sonata pentru flaut şi pian, Sonata pentru oboi şi pian), binecunoscute din frecventele interpretări în public, la radio sau pe discuri. In ambele sonate - aşa cum arată Wilhelm Berger -„ecoul folclorului ardelean se integrează în ansamblul unei gîndiri riguroase, în care mijloacele scriiturii contrapunctice şi ale armoniei modale se profilează în prim plan"[15].

Sonata pentru flaut şi pian ne poartă în lumea imaginilor din copilărie. „Plaiurile satului, Lunca Mureşului, evocările din vremi de demult, povestite prin unduirile monotone

---

12. Dixtuorul pentru instrumente de suflat, coarde şi pian.

13. Burlescă pentru flaut şi pian, Suită de concert pentru flaut şi pian, Cvintet pentru suflători.

14. D. P o p o v i c i, Muzica românească contemporană, Ed. muzicală, Bucureşti, 1970, p.43.

15. W. B e r g e r, op.cit., p.368.

ale fluierului, ritmul aprins al horelor"[16], iată cîteva din datele conţinutului de imagini al acestei sonate, comentate de însuşi autorul lucrării.

Sonata pentru oboi şi pian se distinge prin lirismul senin şi duios ce domină întreaga lucrare. După cum bine observa Vasile Herman, „totul este scăldat într-o lumină ce izvoreşte din diatonismul modal de factură net folclorică"[17].

Dintre numeroasele lucrări pe care le-a lăsat Alfred Mendelsohn[18], un interes aparte îl prezintă cele 7 miniaturi pentru cvintet de suflători, scrise cu o remarcabilă concizie, şi Sonata pentru corn solo, deosebit de complexă şi de bogată în elemente inovatoare pe planul scriiturii instrumentale. De asemenea, în această din urmă lucrare este interesant de observat modalitatea folosită de autor pentru a realiza discursul în stil fugat la un instrument monodic cum este cornul. Specificului polifonic i se păstrează integritatea şi prin particularizarea timbrală a vocilor, prin aplicarea unei tehnici speciale de producere a sunetului.

Printre compozitorii care s-au apropiat în mod deosebit de creaţia pentru instrumente de suflat se află şi Tudor Ciortea. Muzica de cameră, atît cea instrumentală cît şi cea vocală, precumpăneşte în creaţia sa[19]. In Sonata pentru flaut şi pian, autorul foloseşte procedee tehnice specifice instrumentului (arpegii, tril), precum şi formule melodico-ritmice foarte variate, prin care colorează discursul muzical.

Cu totul altă înfăţişare are Sonata pentru clarinet şi pian, una din cele mai reuşite lucrări ale compozitorului. Aici în-

---

16. T. G r i g o r i u şi A. S t r o e, Muzica de cameră, în: Muzica, Bucureşti, nr.8/1964, p.18.

17. V. H e r m a n, S. Toduţă, în: Muzica, Bucureşti, nr.6/1965, p.25.

18. Trio pentru flaut, oboi şi clarinet, 10 piese scurte pentru flaut şi pian, 6 pasteluri pentru oboi şi pian, Sonată concertantă pentru clarinet şi pian, 10 piese pentru fagot şi pian, Arie şi Giga pentru corn şi pian, 6 studii pentru cvintet de suflători, 7 studii pentru cvartet de tromboni, 5 piese pentru clarinet şi pian, Cîntec de seară şi joc, pentru clarinet şi pian.

19. Canzona şi Burlesca pentru corn şi pian şi Cvintet pentru suflători de alamă se alătură titlurilor comentate în text.

tîlnim o substanţă melodică mai bogată, armonii colorate dense, precum şi diferite procedee ale scriiturii polifonice.

Sonata pentru trompetă şi pian, alcătuită din trei părţi, este deosebit de concisă şi antrenantă. Se remarcă tema principală a părţii I, care are un vădit caracter de semnal, şi atmosfera apăsătoare a Elegiei (partea a II-a), unde autorul încredinţează trompetei - instrument cu o sonoritate în general expansivă - o melodie de ritual popular tragic (bocet).

Deşi are la bază un program enunţat, Octetul pentru cvintet de suflători, violă, violoncel şi pian, inspirat din cunoscuta poveste populară despre isprăvile lui Păcală, nu urmăreşte a d l i t t e r a m textul literar, ci se slujeşte de el pentru a caracteriza şi exprima starea sufletească a personajelor. Programul are menirea să ajute auditorul la înţelegerea conţinutului expresiv.

Preocupat de găsirea unor noi modalităţi de exprimare şi de apropierea muzicii de cameră de marele public, Tudor Ciortea compune printre altele şi lucrări pentru diferite formaţii vocal-instrumentale, de o evidentă inspiraţie folclorică, sub raport melodic, atrăgătoare prin autenticitatea lirismului lor[20].

Deşi mai puţin numeroase, lucrările unor compozitori ca: L i v i u C o m e s[21], L i v i u R u s u[22], D i n u L i p a t t i[23], P a u l J e l e s c u[24], Paul Constantinescu,

---

20. Trei istorioare despre vînt pentru voce, pian şi flaut (versuri de F. G a r c i a L o r c a), Cîntec în doi, Madrigal pentru soprană, bariton, flaut şi violoncel (versuri de L u c i a n B l a g a), Balada fiului pierdut, pentru trei soprane, clarinet, violoncel şi harpă (versuri de L u c i a n B l a g a), Madrigal pentru cvartet vocal, corn şi pian (versuri de T u d o r A r g h e z i).

21. Divertisment pentru cvintet de suflători.

22. Sonata pentru clarinet şi pian, Cinci poeme pentru mezzosoprană şi flaut (versuri de I o n P i l l a t).

23. Aubade pentru cvartet de suflători, Introducere şi Allegro pentru flaut solo (lucrarea este nepublicată; manuscrisul se află în Biblioteca Academiei Române).

24. Suita pentru clarinet şi pian, Sonatina pentru oboi şi pian, Rapsodia dobrogeană pentru fagot şi pian, 12 variaţiuni şi Fuga pentru cvintet de suflători.

aduc o importantă şi valoroasă contribuţie la îmbogăţirea repertoriului muzicii de cameră pentru suflători, datorită problemelor complexe de scriitură instrumentală pe care le oferă interpreţilor. Astfel, în Sonata pentru clarinet şi pian de Liviu Comes, pentru a realiza cît mai colorat acel „lontano" din partea a II-a, autorul aplică surdina la clarinet - procedeu inedit la acest instrument. De asemenea, ingenioasă ni se pare a fi alegerea instrumentelor în cele două lucrări ale lui Paul Constantinescu. Aşa, de pildă, în Cvintet, vioara, cu timbrul ei cald, este încadrată de sonorităţile însorite ale flautului şi oboiului şi de culorile catifelate ale clarinetului şi fagotului. Cealaltă lucrare, Din cătănie, ne reţine atenţia prin bogatul aparat instrumental folosit (2 trompete, 2 corni, trombon, baterie şi pian), dar mai ales prin umorul pitoresc cu nuanţe de ironie şi grotesc al celor trei caricaturi muzicale, sugestiv intitulate: „Jalea recrutului", „Balul reangajaţilor", „Marş forţat". Aici întîlnim intonaţii şi procedee tehnice specifice instrumentelor respective, care sînt tratate de autor cu multă fantezie.

Aurel Popa a dat la iveală numeroase piese pentru suflători, interesante din punct de vedere al problemelor de tehnică instrumentală şi al combinaţiilor timbrale[25]. Nu mai puţin importante, prin valoarea lor - mai ales didactică - sînt şi lucrările compozitorilor G a b r i e l J o d á l[26] şi V a s i l e J i a n u[27].

Lucrările muzicale ale creatorilor din generaţia mijlocie

---

25. Introducere şi temă cu variaţiuni pentru clarinet şi pian, Două piese pentru corn şi pian, Cîntec şi joc pentru trompetă şi pian, Temă cu variaţiuni în stil popular pentru trompetă şi pian, Cinci piese mici pentru trompetă şi pian, Toccata pentru două trompete, Cvintet pentru alămuri

26. Suita pentru flaut şi pian, Introducere şi Scherzo pentru fagot şi pian, Suită pentru cvintet de suflători, Trei piese pentru cvintet de suflători, Trei nocturne pentru flaut, clarinet, violă, violoncel şi pian.

27. Preludiu şi Migaudon pentru clarinet şi pian, Trio pentru fagoţi, Pastorală pentru cvartet de suflători, Divertisment în stil românesc pentru cvintet de suflători, Suita brevis pentru cvintet de suflători, Suita clasică pentru cvintet de suflători.

şi tînără - formată în anii de după Eliberarea patriei - se remarcă, în ciuda unei mari varietăţi stilistice, prin unitatea conţinutului lor, fapt datorat inspiraţiei compozitorilor din folclorul românesc, ca şi din realităţile specifice epocii noastre. O bună parte din aceste creaţii sînt axate pe procedee componistice tradiţionale, clasice sau romantice, dar multe din ele experimentează cu succes şi mijloace de expresie mai noi, contemporane, prin care valorifică folclorul nostru muzical.

In acest context se înscriu lucrările compozitorilor: Dumitru Bughici[28], Liviu Ionescu[29], Ştefan Mangoianu[30], Carmen Petra-Basacopol[31], Cornel Trăilescu[32], Zoltán Aladár[33].

Sonata pentru flaut şi harpă de Carmen Petra-Basacopol se bucură de aprecieri unanime, fiind o realizare remarcabilă. Sînt demne de relevat varietatea de culori obţinută din îmbinările instrumentale, momentele lirice şi improvizatorice din partea întîi şi melodia doinită a flautului în partea a II-a, valurile de arpegii care domină acompaniamentul harpei. Foarte sugestive pentru conţinutul emoţional al muzicii sînt titlurile alese de autoare pentru cele cinci părţi ale suitei: „De început", „Cîntec de dragoste", „Joc", „Pastorală", „Cîntec de bucurie".

Din creaţia lui Cornel Trăilescu ne reţine atenţia Cvintetul de suflători, a cărui expresie de bază este lirică, realizată prin nuanţe variate şi îmbinări timbrale viu colorate.

---

28. Fantezie pentru trompetă şi pian, op.13, Fantezie ritmică pentru oboi, clarinet şi fagot, op.30, nr.3, Mic divertisment pentru sextet instrumental, op.30, nr.2 (clarinet, vioară, violă, violoncel, pian şi percuţie).

29. Sonatina pentru flaut şi pian.

30. Burlescă, studiu de expresie pentru şase instrumente de suflat, pian şi percuţie.

31. Suita pentru flaut şi pian, Trei schiţe pentru oboi şi pian op.7, nr.2, Concertino pentru harpă, cvintet de suflători, contrabas şi xilofon, op.30.

32. Sonata pentru oboi şi pian

33. Sonata pentru pian şi fagot, Monosonata pentru clarinet solo, Nonet pentru coarde şi suflători.

Muzica de cameră a compozitorilor W i l h e l m B e r g e r[34], Dumitru Capoianu[35], W a l t e r M i h a i K l e p p e r[36], M y r i a m M a r b é[37], Adalbert Winkler[38] este puternic influenţată de spiritul nou al artei muzicale a epocii noastre. In creaţiile acestor compozitori „avem de-a face cu alt tip de melodie, mai sinuoasă şi cu o cantabilitate mai puţin senină, mai puţin edulcorată, de o expresie mai aspră, mai virilă. Ei se îndreaptă cu curaj spre o creaţie polifonică evoluată, în care armonia este o rezultantă a suprapunerii diverselor şi viguroaselor linii polifonice"[39]. Din punct de vedere al mijloacelor de expresie, sînt valorificate cu succes modalismul larg cromatic, o ritmică variată ce integrează formule folclorice cu savuroase poliritmii şi polimetrii, iar în privinţa instrumentaţiei se remarcă o bogată fantezie.

Deosebit de importantă şi valoroasă este creaţia compozitorilor care sînt puternic influenţaţi de serialism, aleatorism şi „soluţia Xenakis". Aceştia, aprecia muzicologul D o r u P o p o v i c i, după ce şi-au însuşit în chip strălucit meşteşugul clasic, au trecut prin diferite etape creatoare, „legate de neoclasicismul şi neobarocul muzical, de un serialism mai liber, apoi sever, integral, de procedee aleatorice şi matematice, însă aproape întotdeauna grefate pe un fundal comun: o certă sensibilitate artistică autohtonă"[40].

D a n C o n s t a n t i n e s c u[41] a pornit de la o concepţie componistică de tradiţie clasică autohtonă şi universală spre una modernă, cultivată de marea majoritate a compozitorilor noştri de azi. El a compus prima lucrare alea-

---

34. Cvartet pentru instrumente de suflat, Sonata pentru flaut, violă şi violoncel, Nonet pentru coarde şi suflători.
35. Cvintet de suflători.
36. Sonata pentru flaut şi violă.
37. Sonata pentru clarinet şi pian.
38. Dialog pentru clarinet şi pian, Sonata pentru clarinet şi pian, Sextet pentru instrumente de suflat şi pian.
39. D. P o p o v i c i, op.cit, pp. 71-72.
40. D. P o p o v i c i, op.cit., p.84.
41. Sonata pentru flaut şi pian, Sonata pentru oboi şi pian, Simfonia de cameră pentru coarde şi suflători.

torică în ţara noastră, Trio pentru pian, vioară şi clarinet, la care se alătură şi Sonata pentru clarinet şi pian, creată în acelaşi spirit. Ambele lucrări conving prin expresia lirică şi echilibrul planurilor sonore. In Trio, structurile dintr-o anumită serie sînt dispuse în aşa fel încît oferă interpreţilor posibilitatea opţiunii pentru versiunea care le convine cel mai bine. De asemenea, autorul aplică la clarinet cîteva glissandouri la intervale îndepărtate. E un procedeu tehnic deosebit de dificil, căruia i se mai adaugă şi solicitarea celor trei interpreţi de a cînta la instrumente de percuţie, în scopul diversificării expresiei coloristice şi ritmice.

Liviu Glodeanu, al cărui temperament artistic relevă o anumită rigoare expresivă, a păstrat o permanentă legătură cu folclorul românesc. Dacă în Sonata pentru clarinet şi pian se simt oarecare influenţe bartókiene şi stravinskiene, în Vocalize pentru soprană, flaut, violă şi percuţie, op.15, compozitorul se îndreaptă spre o „densă şi expresivă fuziune serial-modală"[42]. Inventiunile pentru cvintet de suflători şi percuţie, op.14, ne relevă noi resurse ale limbajului său, îmbogăţit mai ales în privinţa varietăţii ritmice.

M i r c e a I s t r a t e se remarcă prin sobrietatea meşteşugului componistic. In Sonata pentru flaut şi pian experimentează unele procedee ale postimpresionismului francez cu o tonalitate mult lărgită, ca apoi, în Sonata pentru oboi şi pian, să apeleze la un neobaroc cu elemente ale tehnicii seriale. O bogată fantezie instrumentală şi o atrăgătoare îmbinare de timbruri pune în evidenţă autorul în „Burlescă" - Concert de cameră pentru cinci instrumente (oboi, clarinet, fagot, violină şi contrabas). Muzica este concertantă, înrudită cu genul divertismentului, de influenţă neoclasică stravinskiană. Ne reţine atenţia un element nou la clarinet, „slap tonque", care imprimă momentului respectiv pregnanţă din punct de vedere sonor şi coloristic.

In compoziţiile sale pentru suflători, Ş t e f a n N i -

---

42. D. P o p o v i c i, op.cit., p.86.

c u l e s c u[43] evoluează de la un sobru neobaroc hindemithian (Sonata pentru clarinet şi pian) spre un serialism integral, cu admirabile structuri (Inventiuni pentru clarinet şi pian şi Simfonii pentru 15 instrumente soliste). Lirismul specific al autorului transpare şi în Sonata pentru clarinet şi pian, o muzică sobră, expresivă. Cantata a III-a, concepută pentru voce şi cvintet de suflători, conţine o foarte interesantă heterofonie, în care desluşim, după cum observă Cornel Ţăranu, „proiectarea îndepărtată a limbii noastre muzicale originare"[44].

Inventiunile pentru clarinet şi pian se remarcă prin organizare structurală totală, evitînd polifonia imitativă clasică şi elementele morfologice tradiţionale. Aici forma se conturează „cu ajutorul acumulării şi rarefierii controlate a energiei sonore, creindu-se fluxuri şi refluxuri de tensiune. Fapt remarcabil: cu tot caracterul net structural şi controlat, fiecare invenţie în ansamblul ei, prin felul în care compozitorul izbuteşte să-i conducă discursul muzical, apare perfect închegată, logică, desfăşurată după cele mai bune exemple ale tradiţiei"[45].

T i b e r i u O l a h a scris cîteva lucrări valoroase şi pentru instrumente de suflat[46]. Sonata pentru clarinet solo, este, poate, cea mai importantă creaţie de cameră a compozitorului. Sonata are vizibile afinităţi cu cîntecul lung, datorită elementului melismatic şi a notelor largi ce par a delimita liniile melodice. In fugato, cele două voci prind contur cu ajutorul polifoniei latente, prin alternarea dintre registre (acut-mediu), dintre nunaţe (f-mp), dintre modalităţile de atac (slap-tonque şi ordinario).

---

43. Triplum pentru flaut, violoncel şi pian, Cantata a III-a, „Răscruce", pentru mezzo-soprană şi cinci suflători de lemn (flaut, oboi, corn englez, clarinet, clarinet bas) sau Sextet pentru instrumente de suflat (cu trompetă în do, care înlocuieşte vocea).

44. C. Ţ ă r a n u, op.cit., p.32.

45. V. H e r m e n, Raportul dintre formă şi structură în noua creaţie muzicală românească, în: Lucrări de muzicologie, vol.3, Conservatorul „G.Dima", Cluj, 1967, p.53.

46. Trio pentru vioară, clarinet şi pian, Echinocţii, trio pentru voce, clarinet şi pian.

Materialul tematic este de tip modal, inițial concis exprimat, iar apoi larg dezvoltat.

Celelalte lucrări ale autorului ne dezvăluie o bogată fantezie timbrală, siguranță în mînuirea formelor și a tratării instrumentale. Invocație (pentru vioară, violă, violoncel, clarinet, pian și percuție) impresionează prin rigurozitatea scriiturii și prin ideea de a adăuga, la începutul și sfîrșitul lucrării, pasaje executate de membrii formației la fluiere. De asemenea, este interesant efectul realizat de clarinetist, care cîntă cu instrumentul îndreptat spre cutia de rezonanță a pianului, provocînd astfel un ecou al coardelor acestuia.

Aurel Stroe compune un Trio pentru oboi, clarinet și fagot, lucrare de tinerețe, influențată de un expresiv neoclasicism. Predilecția autorului pentru trombon se concretizează în două lucrări: cantata Numai prin timp poate fi timpul cucerit, Poem pentru bariton, orgă, patru tromboni și patru gonguri și Grădina structurilor pentru bariton, trio de coarde, clavecin, trombon și bandă magnetică[47]. Cantata se distinge prin frumusețea și sobrietatea liniei vocale, precum și prin paralelismul de planuri cu continuumul trombonilor și orgii.

Creația de muzică de cameră a compozitorului Anatol Vieru[48] se distinge prin originalitatea stilului ei, legat organic de o complexă viziune modală, și prin măiestria tehnică. Piesa Rezonanțe Bacovia pentru flaut solo și bandă magnetică este o lucrare cuceritoare, în care „flautul intră în canon aleatoric cu propria sa imprimare pe bandă"[49]. Cantata Lupta cu inerția reprezintă două cicluri de lieduri pe versuri de G. B a c o v i a și N. L a b i ș, care alternează cu un trio instrumental. Este o muzică sobră, densă, atît în expresie, cît și în conținut.

Vasile Herman a scris numeroase lucrări în care instrumentele de suflat și cele de percuție au un rol important. Amin-

---

47. Vezi ampla analiză a lui F r e d P o p o v i c i, Grădina structurilor de A. Stroe, în: Muzica, București, nr. 5/1976.

48. Două piese mici pentru trompetă și pian, Cvartet pentru clarinet, corn, percuție și balerină, Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde.

49. D. P o p o v i c i, op.cit., p.95.

tim din creaţia sa[50] lucrarea Variante pentru două clarinete, pian şi percuţie, care foloseşte preponderent tehnici variaţionale pe plan melodic şi impune o ritmică plină de interes. In dorinţa de a sugera conţinutul emoţional al muzicii, autorul alege pentru cele cinci părţi ale piesei următoarele titluri: „Ostinato", „Interpolaţii", „Contrapunct", „Heterocromie", „Burlescă". Este, credem, edificator în acest sens dialogul imitativ al clarinetelor din „Contrapunct" sau prezenţa unor elemente coloristice-timbrale în „Heterocromie". In „Burlescă", afirmă Cornel Ţăranu, „descifrăm cel mai clar intenţia autorului de a îmbina scriitura serială severă cu ritmurile asimetrice şi elementele intonaţionale caracteristice muzicii populare"[51].

Monofonii pentru oboi solo, o lucrare mai recentă a lui Vasile Herman, reprezintă un ciclu de cinci inventiuni libere, ca metrică şi ca limbaj, desfăşurîndu-se într-o lume modală bogat cromatizată. Autorul foloseşte resursele coloristice ale instrumentului cu deplin meşteşug şi fantezie.

Din creaţia compozitorului Cornel Ţăranu[52], Sonata pentru flaut şi pian constituie o realizare remarcabilă, care se distinge înainte de toate prin expresivitatea materialului tematic din partea I, Andante rubato. Aici, recitative lirice de un caracter improvizatoric sînt expuse şi continuate alternativ de flaut şi pian.

In Sonata pentru oboi şi pian se relevă o înnoire a stilului. După cum remarcă W. Berger, „sonorităţile sînt mai aspre, structurile acordice mai complexe, crispate, motivele generatoare - concepute în spiritul modalismului contemporan - se supun unor modificări substanţiale, iar formele tind a se de-

---

50. Sonata pentru flaut şi pian, Melopee pentru flaut solo, Sonata-baladă pentru obo şi pian, Aforisme pentru oboi şi pian, Episoade pentru flau ,marimbafon, vibrafon şi percuţie.

51. C. Ţ ă r a n u, op.cit., p.37.

52. Improvizaţie pentru flaut solo, Poem - sonată pentru clarinet şi pian, Patul lui Procust, Cantata de cameră pentru bariton solo, violă, clarinet şi pian, Dialoguri pentru şase (flaut, clarinet, trompetă, vibrafon, percuţie şi pian), Schiţe pentru voce şi cinci instrumente (clarinet, vioară, violă, violoncel şi pian).

taşa de rigorile principiilor tradiţionale"[53].

Intr-o recentă lucrare, Improvizaţie pentru clarinet solo, autorul utilizează sunete armonice care se produc prin procedee complexe de emisie a sunetului şi prin aplicarea unor grifuri speciale. Incontestabil, tehnica acestui efect sonor este deosebit de dificilă, şi ar fi de dorit ca specialiştii să-i codifice virtualităţile sugerate de compozitor în semiogramă.

In lucrările sale[54], D a n V o i c u l e s c u explorează cu deplin rafinament posibilităţile tehnice ale instrumentelor de suflat. El atestă un meşteşug componistic deplin, afirmîndu-se „ca un creator original, dînd expresie unei structuri sufleteşti complexe, moderne"[55].

Compoziţiile lui E d u a r d T e r é n y i[56], H a n s P e t e r T ü r k[57] şi A d r i a n P o p[58] se remarcă prin conţinutul lor modern şi dificultăţile tehnice pe care interpretul este nevoit să le învingă.

Dacă viaţa muzicală românească s-a bucurat de frumoase rezultate în domeniul interpretării, aceasta se datorează şi faptului că au existat instrumentişti şi pedagogi de prim rang, care au contribuit din plin la înflorirea fără precedent a vieţii noastre concertistice. In multe cazuri, valoroşii noştri interpreţi au exercitat o influenţă stimulatoare asupra compozitorilor, determinîndu-i să scrie lucrări solistice sau camerale pentru ansamblurile instrumentale din care făceau parte.

Drumul evolutiv al creaţiei muzicale româneşti ne îndrep-

---

53. W. B e r g e r, op.cit., p.388.

54. Piccola sonata pentru flaut solo, Sonatina pentru oboi şi pian, Sonata pentru clarinet solo, Cîntece de toamnă pentru soprană şi formaţie camerală, Cîntări pentru bariton, oboi şi percuţie.

55. D. P o p o v i c i, op.cit., p.99.

56. Preludiu nr.1 pentru flaut solo, Cantata lirică, cicluri de lieduri pentru voce şi flaut, pansuri galante pentru flaut, oboi, violoncel şi clavecin.

57. Suita pentru clarinet solo, Trio pentru oboi, clarinet şi fagot, Trei piese pentru cvintet de suflători, Echo pentru flaut, oboi, vioară, violoncel şi clavecin.

58. Triosonata.

tăţeşte să credem că în viitor vom asista la apariţia a noi şi valoroase lucrări pentru instrumente de suflat, care vor îmbogăţi repertoriul nostru artistic.

La création musicale roumaine pour cuivres et bois au XX-e siècle

Ion Boroş

Résumé

Parcourant les principales étapes de l'évolution des genres concertant et caméral, l'auteur présente et examine une série d'oeuvres qui se sont imposées dans la vie de concert dans notre pays et à l'etranger. On souligne aussi la contribution de ces oeuvres à l'évolution de la sphère d'expressivité et de la technique instrumentale.

Das rumänische Musikschaffen für Blasinstrumente im XX. Jh.

Ion Boroş

Zusammenfassung

Indem der Verfasser die wichtigsten Entwicklungsstufen der Konzert- und Kammermusikgattungen umreisst, analysiert er eine Reihe von Werken, die sich im Konzertleben unseres Landes als auch ausserhalb seiner Grenzen behauptet haben. Gleichzeitig unterstreicht er den Beitrag, den diese musikalischen Werke in der Entwicklung der Ausdruckssphäre und der instrumentalen Technik geleistet haben.

The Romanian musical creation for wind instruments in the 20-th century

Ion Boroş

CONSERVATORUL „G. DIMA" BIBLIOTECA

Summary

Going over the main stages in the evolution of the concert and chamber genres, the author presents and examines a number of works which have asserted themselves in the concert life, in the country and abroad. The author also points out the contribution brought about by these works in the development of the scope of expressiveness and instrumental technique.

FAŢĂ ÎN FAŢĂ CU UNELE ANTICATEGORII ESTETICE

Ştefan Angi

Aşa-zisele anticategorii estetice fac parte din ansamblul conceptual analitic al operelor şi activităţilor artistice condiţionate în sfera culturii estetice. Prefixul a n t i se referă, bineînţeles, nu la negarea însăşi a categoriei în cauză, ci la antisemnificaţia ontică şi gnoseologică a acesteia, privită în cadrul creaţiei şi receptării. Cînd spunem „diletant", de exemplu, ne exprimăm cu ajutorul unei anticategorii estetice, în sensul evidenţierii unui conţinut referitor la „lipsă de pregătire şi seriozitate într-un domeniu de activitate", la „superficialitate"[1], combătînd fenomenul circumscris în această semnificaţie a categoriei respective. La prima vedere, gratuită, etimologia noastră devine esenţială în momentul în care atacăm semnificaţia anticategoriilor estetice de pe poziţiile filozofiei lingvistice şi ale logicii dialectice. Bunăoară, sensul ontic al antisemnificaţiilor vizează însăşi existenţa reală a unor stări de fapt din cultura estetică, ceea ce necesită cuprinderea lor în concepte şi noţiuni analitice cu caracter istoric şi structural. Accepţiunea ontică a anticategoriilor vizează deci apartenenţa lor la sfera esteticului, iar întrebuinţarea lor analitică va atrage după sine, credem, dezvăluirea stratificată a antisemnificaţiilor estetice dedublate de la ontic la gnostic, de la existenţa lor antinomică la conceptualizarea lor antitetică, şi anume: a) vizează pe plan ontic fenomene ce nu cadrează cu autenticitatea culturii estetice respective, ba mai mult, sînt făţiş în detrimentul acestora; degradează sfera valorică a componentelor sale, fie vorba de elemente creative (opere) şi interpretative („al doilea act de creaţie"), fie vorba de cele ale însuşirii de către public (accep-

1. Fl. M a r c u, C. M a n e c a, Dicţionar de neologisme, ediţia a XII-a, Ed. Academiei, Bucureşti, 1978, p.346.

tare); b) totodată, anticategoriile dezvăluie inerent incompatibilitatea elementelor componente ale propriului lor conţinut, care va deveni astfel critic şi supradeterminat. Deci categoriile purtătoare de esenţă ale unui fenomen negativ (sens ontic) devin şi ele negative, în consensul lor analitic, şi se vor condiţiona drept anticategorii. Precum se observă, apare aici o atractivă dar critică paralelă între planurile existenţei estetice şi cele ale analizelor ştiinţifice: între incompatibilitatea momentelor existenţiale ale unor punctiformităţi (discontinuităţi) din sfera esteticului cu întregul (continuitatea), pe de o parte, iar pe de alta - între surprinderea incompatibilităţii în cadrul succesiunilor acestor antisemnificaţii în sintagme care se contopesc pînă la urmă într-un singur concept, evidenţiind însă şi în continuare incompatibilitatea fenomenului vizat î n şi p r i n caracterul dinamic, antitetic al conţinutului lor.

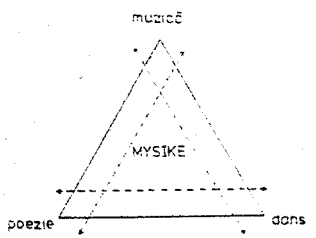
Nevinovata analiză a anticategoriilor va deschide pînă la urmă perspectivele nu numai ale întrebuinţării acestora (planul categorial), ci va jalona inclusiv direcţia deznodămîntului antinomiilor şi contrariilor, al cărei recul a generat în ultimă instanţă apariţia anticategoriilor.

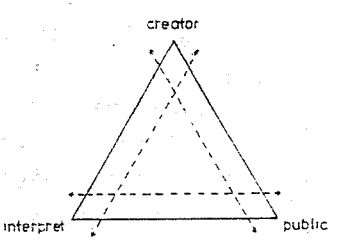
Din cele constatate pînă în prezent rezultă pe plan ontic că sursa primară (faptică, existenţială) a acestor antisemnificaţii provine din însăşi discontinuitatea sferei culturii estetice. Bunăoară, unele momente ale esteticului, în anumite contexte structurale şi mai ales în cadrul mutaţiilor istorice ale acestora, apar fie ca depăşite, fie ca anticipate, în orice caz ca intolerante faţă de continuitate, postulîndu-se, am putea spune, ca anticorpuri faţă de fizionomia întregului. Astfel, conceptul de a m a t o r, în contextul istoric al secolelor XV-XVIII, avea o semnificaţie mult mai pozitivă decît în întrebuinţarea sa de astăzi, încărcată cu accente peiorative mai mult sau mai puţin semnificative epocii noastre, mai ales dacă vorbim despre muzică. Se ştie că amatorul înseamnă „cel care manifestă o plăcere deosebită, o predilecţie pentru ceva; cel căruia îi place o artă, un sport, o meserie etc., dar de care se ocupă pentru propria sa plăcere, fără a o exercita ca profesionist"[2]. Dacă aplicăm această semnificaţie a conceptu-

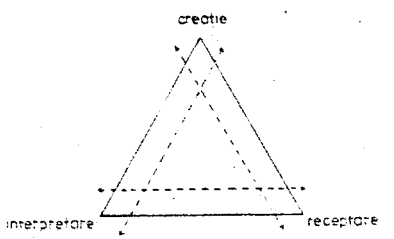
2. Idem, p.52.

lui la epoca barocului şi chiar la clasicismul muzical, rezultă că predilecţia amatorului a fost una nu numai autentică, dar şi nobilă - în sensul cel mai pozitiv al cuvîntului. Dacă ne gîndim la formaţiile de orchestră şi corale existente atît pe plan sacral cît şi profan în viaţa muzicală bisericească şi, respectiv, de curte - inclusiv ale unor societăţi şi bresle din oraşele Italiei, Franţei şi Germaniei -, rezultă că amatorismul s-a distins de profesionism numai în sensul „neexercitării ca profesionist" a activităţii respective. Iminenţa degradării etalonului valoric lipsea cu desăvîrşire; ba mai mult, amatorismul anilor 1600-1800 a contribuit organic la instituirea unei culturi artistice muzicale active, la educarea gustului muzical, bazîndu-se nu numai pe simpla şi - am putea spune - mai mult pasiva receptare a operelor muzicale create şi interpretate, ci, mai întîi, la participarea efectivă a acestuia la realizarea valorilor intrinseci ale muzicii respective.

Iar dacă am parcurge un drum şi mai lung din trecut, pînă la geneza culturii estetice, am putea constata că la începutul orînduirilor sociale desprinse din epoca primitivă întîlnim un sincretism al triadei muzică-interpret-public, în cel puţin triplul sens al cuvîntului: a) sincretismul ternar al muzicii







cu poezia şi dansul păstrîndu-şi intim organicitatea sincretică

a lui „mysike" (artele muzelor); b) triunghiul dublu al raporturilor creator/creaţie - interpret/interpretare - public/receptare; aceste triunghiuri oglindesc sincretismul creaţiei şi al creatorului, al interpretării şi al interpretului, al receptării şi al publicului; ele sînt, bineînţeles, interdependente - în sensul în care creatorul este şi interpret, şi, de multe ori, şi public (îşi cîntă sieşi). Surprindem astfel sfîrşitul filonului sincretismului de altădată într-un moment de îngemănare (mai bine zis de menţinere a integrităţii) creaţiei, interpretării şi receptării. Acest moment de dezvoltare structural-generativă suprapune congruent şi semnificaţia noţiunii de amator cu cea a profesionistului, lipsindu-le şi pe una şi pe cealaltă atît de accente diviziomare, cît şi, mai ales, de cele peiorative. Dacă realizăm aceeaşi incursiune după secolele XV-XVIII, constatăm că „în perioada neprielnică artelor"[3], precum desemna H e g e l secolul trecut, şi, mai mult, în prezentul culturii estetice contemporane, semnificaţia conceptului de amator se polarizează din ce în ce mai mult în evidenţierea şi opunerea exercitării acestei activităţi ca non-profesioniste faţă de cea profesionistă, supradeterminînd cu antisemnificaţii ale nepriceperii, ale jumătăţilor de măsură în educarea artistică şi estetică a amatorului, demascînd paradoxul prevalării unui nimb potrivit căruia amatorul ar fi, chipurile, în stare să aibă măiestria activităţii artistice ... fără să şi-o însuşească. Pe undele iluzorii ale acestei atitudini se poate resimţi ceva din nostalgia veşnică faţă de cel ce se închistează într-un Eldorado de neatins de către cei neiniţiaţi în mai multe privinţe: lupta romantică împotriva capitulării faţă de neîmplinirea de sine (neajungerea din urmă pe sine), evitarea conştientizării dramatice a ermetismului singularităţii faţă de rezultatele polivalente ale prezentului în ştiinţă, în tehnică şi, ceea ce este mai jalnic, în artă, - atitudini ce evocă latent dinamismul iluzoriu al dialecticii realului identic şi a virtualului imaginar din sincretismul de altădată. Tocmai de aceea, nu-i de mirare că, pe planul analizelor raţionaliste „la rece", noţiunea de amator va ceda, la un moment dat,

3. Cf. G. W. F. H e g e l, Prelegeri de estetică, 2 vol., Ed. Academiei, Bucureşti, 1966.

locul conceptului de diletant, care, precum am văzut, subliniază lipsa pregătirii de specialitate, încărcînd această semnificaţie şi cu o crasă caracterizare de superficial.

Amator şi/sau diletant sînt accepţiuni ale antisemnificaţiei estetice privitoare fie la creator, fie la interpret. In acelaşi pol al cîmpului estetic întîlnim şi cel de-al treilea component al anticonţinutului, care vizează publicul.

După diferenţierea treptată a sincretismului de altădată al lui „mysike", apar dihotomii vădite între raporturile iniţial-latente şi organice ale triadei antice creator-interpret-public. Distingem cel puţin două momente ale polarizării în sfera muzicii, şi anume: a) polarizarea între opera muzicală şi public şi b) medierea acesteia în urma intercalării celei de a treia verigi - interpretarea. Desigur, intimitatea şi autenticitatea receptării în cadrul sincretismului stă în afara oricărei discuţii. După diferenţierea lui „mysike" în poezie, în muzică şi în dans, iar, pe de altă parte, a muzicii în creaţie muzicală şi în interpretare muzicală, publicul (precum şi creatorul, respectiv interpretul) va manifesta o atitudine din ce în ce mai de-sine-stătătoare faţă de fenomenul muzical ce i se oferă în cadrul creaţiei şi al interpretării. Această poziţie de-sine-stătătoare îşi menţine etalonul de autenticitate atîta timp cît accesibilitatea este şi poate fi condiţionată fie din partea publicului (un gust bine format), fie din partea creatorilor şi interpreţilor (autenticitatea creaţiei şi a interpretării). Insă,în momentul în care condiţionarea dublă (artist-public) a etalonului autentic devine ştirbită, fie dintr-un motiv, fie din altul, publicul încetează de a mai fi public în sensul propriu al cuvîntului. Intîlnim din nou transferul conţinutului iniţial al conceptului într-o anume antisemnificaţie, ca de pildă cea a snobismului. Aşadar, sînt epoci în care, din diferite motive (sociologic analizabile), publicul nu mai rezistă criteriilor de înţ legere şi de însuşire a operelor create şi interpretate; totu i, asemenea autorului supradeterminat, el încearcă cu orice preţ menţinerea iluziei (pentru sine) că înţelege, chipurile, perfect mesajul operelor comunicate. Această iluzie îmbracă apoi forme chiar tragicomice, care l-au inspirat pe A d o r n o să realizeze o tipologie a gustului muzical în cultura contemporană occidentală (despre care am

vorbit cu alte ocazii[4]). Nu degeaba au fost criticate încă din secolul trecut concertele „costumate", în care a prevalat parada modei în detrimentul mesajului muzical, folosindu-l drept pretext de întîlnire socialmente legitimă a snobilor.(Nici festivalurile muzicale de astăzi, ca de pildă cel din Bayreuth,nu sînt lipsite de prezenţa unui numeros public compus predominant din snobi şi pseudomelomani ...)

Aşadar, pe lîngă transferul semnificaţiei de amator într-un anticonţinut negativ (diletant, respectiv diletantism obiectivat în procesele creaţiilor şi interpretărilor improprii),iată şi cel de-al treilea moment de apariţie a contrasemnificaţiei, în degradarea publicului într-un public închipuit al snobilor.

Polarizarea raporturilor desprinse din sincretismul artelor dinamice şi mutaţiile istorice ale acestora aduc în uriaşa lor dezvoltare cultural-istorică mutaţii importante, în ultimă instanţă asupra existenţei ontice a activităţii estetice: asupra materializării creaţiei, a interpretării, respectiv a receptării. In acest sens apar produse (am putea spune „antiproduse") obiectivate (mai bine zis, reificate), de exemplu kitschul,succedaneul,surogatul,care sînt mai întîi fenomene existenţiale ale creaţiei şi interpretării încărcate cu antisemnificaţii estetice, iar în al doilea rînd - izvorul unor antimesaje care se pretind, nostalgic, din partea publicului înstrăinat, ca pledoaria lui tacită (uneori chiar nerecunoscută) în căutarea romantică a timpului pierdut.

Non-valoarea creaţiei şi a interpretării încorporată în fenomenul artistic al kitschului este un produs istoriceşte repetat şi repetabil în diferite momente ale dezvoltării culturii estetice. Problema este totuşi deosebit de complexă.Ceea ce a părut odată ca autentic în virtutea raportului artă-public poate să pară altădată ca operă kitsch. Astfel de metamorfoze s-au întîmplat.Cele mai evidente sînt legate de re-crearea în alte domenii artistice a unor opere de altădată.Cele mai multe kitschuri metamorfozate provin din ecranizări: prin prevalarea criteriilor de consum în dauna pretenţiilor estetice, cinematografia mondială a „îndulcit" de multe ori structura romanc-

4.Cf. Şt. A n g h i, Antinomiile estetice ale lui Adorno în lumina rezultatelor [illegible], în: Lucrări de [illegible], vol.[illegible], [illegible], [illegible], pp. 45-64.

lor, nuvelelor şi chiar a unor opere muzicale ecranizate, transformîndu-le într-o „artă a fericirii", precum defineşte A b r a h a m M o l e s[5] sfera non-artisticului, surogat al kitschului. Motivaţia socială a kitschului provine, pe de o parte, din rîndul publicului nevinovat, care într-un fals crez faţă de operele de artă pretinde cu orice preţ liniştirea, deconectarea, plăcerea, deci o evaziune din cotidian - cu care, mai mult sau mai puţin tacit sau zgomotos, nu este de acord, care nu-l liniştеşte, care nu-i place, care îl tulbură; pe de altă parte, adevărata forţă motrice a kitschului rezidă în însuşi procesul de pseudo-creaţie, în care artistul, de pildă amintiţii cineaşti ai Hollywoodului, creează marfa kitschului bazîndu-se pe vandabilitatea acestuia tocmai în virtutea pledoariei amintite. Pe bună dreptate exemplifică această atitudine şi Gh. A c h i ţ e i, în domeniul artelor plastice şi aplicate[6]. In muzică, kitschul, surogatul, succedaneul apar în acelaşi context antiestetic bazat tot pe „accesibilitatea" transfigurată a publicului, în virtutea regresului auzului muzical (Adorno)[7], şi preconizînd domeniul unei muzici uşoare, care t r a n s m i t e d a r n u c o m u n i c ă, dacă ne referim la autentice valori muzicale, evidenţiind astfel pe nevrute şi discrepanţa artificială între muzica autentică, pe de o parte, şi publicul needucat faţă de ea, pe de altă parte. Sînt însă momente ale kitschului, judecate din punct de vedere istoric, în care restabilirea acestei legături estetice devine chiar imposibilă. In asemenea contexte istorice, pledoaria creatorilor şi a impresarilor f a ţ ă d e şi p e n t r u kitsch devine un real pericol estetic. Nu degeaba critică şi combate amintitul Adorno, în perioada înstrăinării, conformismul unor avangarde artistice. Concepţia lui antinomică surprinde foarte nuanţat semnificaţiile negative ale fenomenului kitschului, subliniind inclusiv anticonţinutul estetic al conformismului: „mai bine să dăm

5. Cf. A. M o l e s, Psychologie du Kitsch, l'art du bonheur, Maison Mame, Paris, 1971.

6. Gh. A c h i ţ e i, Ce se va întîmpla mîine?, Ed. Albatros, Bucureşti, 1972.

7. T. W. A d o r n o, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, în: Dissonanzen, Ed. Vandenheck & Ruprecht, Göttingen, 1963.

faliment în comunicare - aderă Adorno la nonconformism -, decît să ne acomodăm cu ea"[8]. Astfel, în momentul fetişizărilor culturii estetice contemporane, Adorno luptă împotriva kitschului în avangarda apuseană, chiar în ciuda caracterului tragic al acestei lupte: avangarda artistică nonconformistă îşi menţine etalonul autenticului artistic, chiar dacă menţinerea acestui etalon va atrage după sine imposibilitatea înţelegerii de către public a operelor nonconformiste, ba mai mult, acceptă ca astfel de opere să demaşte şi să reflecte dezechilibrul, lipsa plăcerii, neliniştea, căutînd să trezească la realitate publicul, deşi nu-i oferă modalităţi de înţelegere a ideilor transmise în acest sens.

Societatea noastră este lipsită de asemenea contexte contradictorii antagoniste ale valorilor estetice, ele făcînd parte dintr-o cultură estetică integrantă[9]. Situaţia se exemplifică şi în cadrul culturii noastre muzicale. Nu întîlnim aici nevoia de pregătire împotriva „fricii de a trăi"[10]; nu există discrepanţe antinomice între oferta şi pretenţia estetică, între artist şi public, între unitatea conţinutului de idei al creaţiilor estetice şi diversitatea stilurilor acestora, precum nici faţă de pluralitatea gusturilor publicului. Tocmai de aceea devin nevralgice şi chiar obsedante întîlnirile noastre cu astfel de fenomene antiestetice, din păcate încă existente în viaţa noastră cultural-artistică, necesitînd condiţionarea lor în antisemnificaţiile conceptelor estetice analitice amintite mai sus.

Observăm că d i l e t a n t i s m u l, ca un amatorism supradeterminat impropriu în creaţie şi în interpretare, s n o b i s m u l, ca mod extraestetic în receptare, precum şi apariţia pe alocuri a unor kitschuri artistice muzicale, în sens de succedaneu sau surogat, în repertoriile muzicii noastre, pot fi surprinse în investigarea sensibilă a ipostazei actuale pe

---

8. Cf. B a r l a i L., Adorno antinomiái (Antinomiile lui Adorno), în: Helikon, Budapesta, nr. 3-4/1968, p.506.

9. Cf. Şt. A n g i, Cultura estetică şi formarea multilaterală a personalităţii omului, în: Ideologie - ştiinţă - cultură în educaţia comunistă, Cluj-Napoca, 1976.

10. T. W. A d o r n o, Versuch über Wagner, Ed. Suhrkamp, Berlin şi Frankfurt, f.a., p.198.

care o prezintă raportul artă-public: primele categorii vizează polul activităţilor antiestetice, ultimele - rezultatul acestor activităţi obiectivate în produse sau în atitudini antiartistice. Pentru eliminarea acestor fenomene din cultura noastră estetică insistăm, de astă dată, asupra conţinutului istoriceşte transformat al raportului artă-public, concentrat într-un singur termen: c u l t u r a d e m a s ă[11]. In virtutea dinamismului anticategoriilor amintite mai sus, rezultă şi caracterul dinamic şi supradeterminat al conceptului culturii de masă, bunăoară acest concept este uneori considerat şi astăzi în mod neavenit ca un Eldorado, ca un punct terminus al realizării culturii estetice integrante. După opinia noastră, însă, finalul (de altfel non-finit) al realizării culturii estetice integrante se bazează tocmai pe transformarea pozitivă a antisemnificaţiei conceptului de cultură de masă într-una din care să rezulte că, în adevăr, cultura a devenit o cultură a maselor. Din această pledoarie se observă că din raportul cultură-masă trebuie să dispară - similar celorlalte concepte (de amator sau de public) - antisemnificaţiile pe care laturile acestei noţiuni (cultură-masă) le-au îmbrăcat pe parcurs: c u l t u r a va trebui să devină cultură estetică în sens de valoare supremă a activităţii artistice, iar m a s a - o colectivitate a unor personalităţi de astăzi şi/sau viitoare. Sînt edificatoare în acest sens investigaţiile lui L e o L ö w e n t h a l asupra termenului de „popular culture"[12]. El prezintă cu lux de amănunte dilema noţiunii de cultură de masă, caracterul istoric al acesteia, critica actualei culturi de masă pe plan mondial şi specificitatea mutaţiilor ei structural-istorice de-a lungul secolelor. Constatările lui Löwenthal vizează implicit cultura de masă pe plan muzical. Observăm o creştere pozitivă (cantitativă şi calitativă) a conţinutului noţiunii de cultură şi incompatibilitatea lui crescîndă faţă de semnificaţia din ce în ce mai neutralizantă a noţiunii de masă (în sensul dispariţiei particularităţilor, al componen-

11. I. J i n g a, Cultura de masă, Ed. ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1972.

12. L. L ö w e n t h a l, Literature, Popular Culture, and Society, Prentice-Hall. Inc., 1961.

telor ei reprezentative, în sensul valenţelor negative crescînde ale indiferentului şi incompetentului). Desigur, regăsirea raportului între artă şi public pe dimensiunile autentice ale raportului sintetizat în noţiunea de cultură de masă cere menţinerea şi amplificarea valorilor autentice ale culturii estetice integrante, pe de o parte, iar pe de alta, ridicarea conţinutului de masă la nivelul echivalent al culturii ca o latură organică a semnificaţiei culturii estetice integrante. Aşadar, noţiunea de masă va pretinde o reconsiderare, va trebui să vedem în ea mulţimea personalităţilor din ce în ce mai multilaterale ale societăţii noastre socialiste. Este bine să ne gîndim în acest sens şi la evoluţia milenară a acestei noţiuni cuprinse în mutaţiile multiple ale raportului dintre e t h o s şi a f f e c t u s[13]. Dacă prin ethos muzical înţelegem reflectarea artistică a valorilor etice statornicite pe planul general al colectivităţii dintr-o anumită epocă istorică, iar prin affectus - manifestarea individuală faţă de aceste valori etice sensibilizate şi întruchipate în sfera esteticului, observăm că faţă de modelele Ethos/affectus ale antichităţii şi Affectus/ethos ale renaşterii, conţinutul etic-estetic al raportului artist-public sintetizat în conceptul de cultură de masă trebuie să se bazeze pe o masă care cuprinde atît Ethosul cît şi Affectusul în sensul sintetic, deci într-unul nou, al epocilor istorice amintite mai sus: conceperea unui sistem de norme etic-estetice care să stea la baza acestei culturi, pe de o parte, şi manifestarea polivalentă, particulară, chiar individuală şi totuşi armonioasă a tuturor personalităţilor colectivităţii noastre de astăzi şi de mîine, pe de altă parte[14]. Desigur, o asemenea raportare nu se opreşte la reconsiderarea prin simple alăturări ale celor două componente: valorile culturii trebuie să fie valori ale maselor, cel puţin în triplul sens al cuvîntului. Personalităţile, în virtutea unei adevărate activităţi artistice de amatori, trebuie să devină

---

13. Z o l t a i D., Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel, Ed. Akadémiai, Budapesta, 1970.

14. Cf. Şt. A n g i, Esztétikai jövökutatás (Viitorul esteticii), în: A filozófusok műhelyében (Atelierul filozofilor), Ed. Kriterion, Bucureşti, 1978, pp.10-20.

factori esenţiali ai p e r c e p e r i i (deci însuşirii), p r o d u c e r i i şi s t ă p î n i r i i acestora. Din această remarcă rezultă, credem, necesitatea intervenţiei publicului însuşi la lichidarea prezentelor insuficienţe ale culturii noastre estetice; publicul trebuie educat în aşa fel, încît să intervină el însuşi pentru lichidarea nu numai a snobismului ca atitudine improprie de receptare, dar şi pînă la refuzul total al încercărilor gratuite de a oferi opere ieftine, concepute în sfera kitschului şi a surogatului.

In concluzie, singurul termen care va ieşi învingător din lupta contrariilor componentelor sale dinamice va fi c o n c e p t u l d e a m a t o r: activitatea artistică de amatori, în permanenta sa confruntare competentă cu activitatea artistică profesionistă, va asigura nu numai reconsiderarea, ci şi regăsirea autentică a raportului între artist şi public, între artă şi înţelegerea adecvată a acesteia. Să ne gîndim numai la dialectica acestui raport: profesioniştii vor crea şi interpreta în permanenta lor confruntare cu publicul, dar această confruntare va fi mediată de către activităţile artistice de amatori ale publicului însuşi; şi, invers, publicul va încerca fructificarea talentului său artistic creator tocmai sub egida îndrumării şi educării competente a gustului său estetic, de către arta profesionistă. Cîştigul va fi dublu. Se evidenţiază, pe de o parte, valorile şi autenticitatea activităţilor artistice, iar pe de alta - accesibilitatea, însuşirea şi înţelegerea perfectă a acesteia de către public. Numai astfel va ocupa activitatea artistică rolul său bine determinat în cadrul vieţii sociale, numai astfel va fi purificată cultura noastră estetică de momentele sale improprii, devenind o activitate integrantă a societăţii noastre, condiţionîndu-se ca o adevărată cultură a oamenilor adevăraţi din societatea socialistă.

Vis-à-vis des anticatégories esthétiques

Ştefan Angi

Résumé

Par la présentation et la description de certaines catégories analytiques du phénomène „antiesthétique" qui persiste encore dans quelques créations artistiques, respectivement dans leur interprétation et réception, l'auteur plaide pour l'art professionnel et pour l'art d'amateurs, tout en les confrontant de manière critique avec le dilettantisme dépourvu de goût authentique; on procède de la sorte à une délimitation entre les valeurs artistiques authentiques et les non-valeurs, comme par exemple le „kitsch", tout en soulignant aussi la dichotomie existente entre la réception adéquate et la réception fausse, snob, qu'on retrouve chez une catégorie du public.

Eine Konfrontation mit den ästhetischen Antikategorien

Ştefan Angi

Zusammenfassung

Durch die Darstellung und Beschreibung einiger analytischer Kategorien des Phänomens „antiästhetisch", welches sich noch in einigen künstlerischen Werken, bzw. in deren Interpretation und Rezeption bemerkbar macht, plädiert der Verfasser für die profesionelle und liebhabermässige Kunst und stellt einen kritischen Vergleich an mit dem geschmacklosen Dilettantismus, dem jeder authentische Wert mangelt. Auf diese Weise werden die echten künstlerischen Werte von den wertlosen Geschmacklosigkeiten abgegrenzt, wie z. B. dem „Kitsch", wobei die Existenz der Dichotomie zwischen der adäquaten und der falschen, snobistischen Rezeption in den Reihen einiger Publikumskategorien unterstrichen wird.

Face to face with aesthetic anti-categories

Ştefan Angi

Summary

By presenting and describing certain analitical categories of the „antiaesthetic" phenomenon which is still to be found in some artistic creations, in their interpretation and intercepting, the author brings a plea for the professionist and amateur art confronting them critically with the diletantism lacking authentic taste; the paper delimits the authentic artistic values from non-values, as for instance the so-called „kitsch", underlining the dichotomy existing between the adequate interception and the false, snobish one from among certain categories of audience.

TIPOLOGIA PUBLICULUI MUZICAL DIN ROMÂNIA ÎN SECOLELE XIX - XX

Mircea Bejinariu

In existenţa şi accepţiunea sa modernă, publicul muzical constituie o parte din masa de locuitori, care manifestă interes concretizat faţă de muzică, beneficiind de o oarecare educaţie, formîndu-şi gustul şi avînd capacitatea de a recepta valorile produsului creat.

Apariţia publicului, deci a aprecierii critice, dar pasive, este, aşadar, un fapt modern, accentuat de crearea, în romantism, a „barierei"[1] dintre artist şi public.

In cadrul societăţii din Principatele române, publicul muzical se încheagă în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Caracteristică acestei etape este persistenţa îndelungată a elementelor feudale, fenomen ilustrat, de pildă, prin relatarea că recepţia muzicii avea loc în zgomotul tacîmurilor şi al conversaţiilor. Totuşi, se asculta muzică tot mai multă şi mai variată, aceasta permiţîndu-ne să urmărim cîteva direcţii evolutive.

Primele faze se caracterizează prin lipsa unor criterii de gust, care să fie legate de anumite genuri reprezentative, de dezvoltarea tipului lor specific de public muzical. Gustul trebuia format. Inceputul acestei îndelungi şi complexe acţiuni revine manifestărilor muzicale organizate în locuinţele aristocraţilor, prin ceea ce va fi muzica de salon. Mici piese, fantezii, potpuriuri, dansuri, bucăţi de virtuozitate, armonizări de folclor vor trezi interesul auditorilor spre muzica europeană, prea puţin cunoscută la noi pînă la 1800. Virtuozi străini, de mai mare sau mai mică strălucire, îşi vor etala

1. Vl. K a r b u s i c k y, Zur empirisch-soziologischen Musikforschung, în: Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin, nr. 3-4/1966, p.225.

arta lor în oraşele noastre, contribuind nu numai la atragerea, formarea şi dezvoltarea publicului, ci şi la creaţia muzicală şi la cunoaşterea muzicii româneşti peste graniţă.

Inflorirea în decursul secolului a vieţii muzicale va adînci procesul de formare a gustului public. Acest fenomen va fi sprijinit de primii noştri critici muzicali: astfel, I o n V o i n e s c u şi B a r b u C a t a r g i se vor ridica împotriva simplului amuzament, cerînd instruirea muzicală a publicului, iar N i c o l a e F i l i m o n arată că gustul, posibilităţile publicului de apreciere şi asimilare a muzicii trebuie formate printr-o propăşire calitativă a artei noastre.

Amintim rolul important al femeilor auditoare în cultivarea şi impunerea muzicii europene, ceea ce ne permite să vedem în secolul al XIX-lea o primă tipologie după sex a publicului muzical.

Structura societăţii era de o mare complexitate, referindu-ne la clasele şi păturile sociale existente, la natura lor (politică, economică, etnică) diferită. In muzică, genurile dominante erau folclorul rural (propriu satelor şi unei anumite categorii urbane) şi muzica orientală, fie religioasă (neobizantină), fie profană (greco-turcă), cultivată de categoriile urbane de această origine sau de către românii educaţi în acest gust. Din îmbinarea, de fapt suprapunerea oarecum arbitrară, a acestor genuri cu muzica occidentală (genul cameral, de operă, de concert, fanfare) apare folclorul urban, gen eteroclit şi hibrid, cultivat de către o mare parte a societăţii urbane. Există deci o tipologie cu rădăcini sociale multiple, după genuri, limbaje şi gusturi muzicale. Existenţa publicului multinaţional în provinciile noastre ilustrează şi mai mult complexitatea stratificării pe care o schiţăm.

Insemnatele evenimente social-politice care se înscriu în decursul acestui secol vor aduce importante şi progresive transformări în rîndurile publicului muzical. Dacă menţinerea relaţiilor feudale însemna existenţa unor cercuri restrînse, intime, de auditori, mişcarea condusă de T u d o r V l a d i m i r e s c u şi apoi revoluţia de la 1848 vor aduce o lărgire considerabilă a publicului, contribuind [illegible] lărgirea sa. Comercianţii, micii meşteşugari, burghezia, alte categorii de

orăşeni vor diversifica structura publicului nostru. Creşterea receptivităţii ascultătorilor faţă de muzica apuseană va modifica stratificarea oarecum cantitativă, care cuprindea folclorul rural, cel urban, muzica apuseană şi cea orientală, în sensul supremaţiei muzicii europene. Ne referim însă la straturile superioare, educate, ale publicului, căci categoriile inferioare vor fi mai puternic legate de tradiţie. In acest sens, putem vorbi de o nouă tipologie, cu puternică influenţă asupra celorlalte şi, credem, permanentă pentru publicul românesc, şi anume cea care este determinată de trei factori: tradiţia, nivelul de instrucţie şi funcţionalitatea muzicii.

Publicul muzical, concomitent cu dezvoltarea şi rafinarea sa, îşi va impune poziţia şi îşi va alege preferinţele. Care erau aceste preferinţe? In primul rînd opera, gen european care îşi formează la noi un public propriu. Virtuozitatea era apoi un alt element care atrăgea ascultătorii. In fine, muzica lăutarilor, cea naţională în special, se bucura de largă popularitate. Aceste preferinţe erau general-valabile la începutul şi mijlocul secolului.

Opinia muzicală colectivă era, desigur, la începuturi, căci numai astfel se explică, în opţiunea pentru muzică, pentru anumite genuri, în special, prioritatea unor factori ca: moda, curiozitatea, larga audienţă etc., asupra frumosului muzical.

Cu timpul, limbajul apusean, însuşit la noi aproape sirultan, va deveni, cum arătam, cvasi-general, adaptîndu-se treptat realităţilor complexe de viaţă muzicală. Concomitent, se produc schimbări şi în afluenţa unor genuri, în ponderea lor. In deceniul al IV-lea, opera decade, impunîndu-se vodevilul, care va avea o strălucită tradiţie pînă în secolul al XX-lea, prin operetă, revistă şi, recent, musical. Se scriu piese instrumentale şi camerale tot mai complexe, mai elaborate, tinzîndu-se spre formele mari ale artei muzicale. Se va crea o opinie pentru muzica simfonică: sîntem în epoca marilor săli de concerte (Ateneul, la noi), a apariţiei stagiunilor simfonice şi a publicului lor. Auditoriul nostru muzical devine tot mai competent, fiind recunoscut şi apreciat în Europa.

Teza noastră este că secolul al XIX-lea constituie în majoritatea aspectelor de viaţă muzicală modernă baza, punctul

de plecare al unor caracteristici pe care le putem urmări pînă la 1944.

Dacă în veacul trecut remarcasem în primul rînd o tipologie a gusturilor, alta este situaţia în primele decenii ale secolului nostru. Este o etapă nouă, calitativ superioară, în care, în condiţii favorabile, de schimbări naţionale, politico-sociale şi culturale, şcoala muzicală românească îşi ocupă locul alături de celelalte şcoli naţionale europene. Cultura muzicală de masă progresează mult, cuprinzînd pături largi; filarmonici, opere, ansambluri diferite activează în această perioadă. Progresul nu este datorat însă decît arareori sprijinului oficial, majoritatea acţiunilor provenind fie din iniţiative generoase, fie din dezvoltarea tradiţiei sau din preluarea unor forme străine. In aceste condiţii, de înflorire a vieţii muzicale concomitent cu creaţia, vom vorbi de o tipologie nouă, a genurilor.

Opera şi, mai ales, opereta îşi au publicul lor, atras nu de puţine ori de vedetele scenei. Concertele duminicale, de tradiţie românească, vor atrage altă categorie a publicului muzical. Folclorul rural şi îndeosebi cel lăutăresc erau foarte bogat reprezentate. Muzica de cameră îşi avea adepţii săi fideli. Fanfarele, continuatoare ale unor vechi tradiţii, societăţile corale de renume - „Carmen", de pildă -, tiparul muzical, contribuiau prin popularitatea lor la răspîndirea artei, la crearea unui public de mase, cel mai larg şi mai stabil.

In subperioada 1918-1944, fenomenul cel mai semnificativ este înfiinţarea Operei de stat, alături de care activează revista, care, fie ca gen dramatic, fie, mai ales, prin şlagărele lansate, va crea un tip definit al publicului nostru. Fanfarele, romanţa - în floare acum -, muzica de cameră promovată în concerte, orchestra simfonică bucureşteană (singura oficială, însă) vor stabili o tipologie legată de modalităţile de viaţă muzicală.

Inceputul unei etape noi îl marchează r spîndirea discurilor şi, începînd din 1928, radioul. Proliferarea uriaşă a muzicii prin tehnică şi crearea publicului contemporan al mass-media vor duce însă la accentuarea pasivităţii ascultătorului şi a ponderii motivaţiilor extraestetice: vor ci ţie, în

schimb, cultura generală şi muzicală - mai ales mediate şi raportate la unele aspecte. Este un tip în continuă dezvoltare, reprezentativ şi astăzi, şi în creştere numerică.

Dezvoltarea impetuoasă a vieţii muzicale după Eliberare exclude orice comparaţie cu trecutul burghez. Statul va prelua chestiunile vieţii muzicale, urmărind ridicarea nivelului cultural al maselor, răspîndirea tot mai cuprinzătoare a manifestărilor vieţii muzicale.

In noile condiţii, cînd toţi locuitorii au acces nelimitat la cultură, asistăm la diversificarea accentuată a genurilor şi subgenurilor, în funcţie de diversitatea gusturilor. Stratificarea provine din factori de vîrstă (sinonimă, frecvent, cu experienţa de ascultare), de mediu şi de educaţie; după unii cercetători, această tipologie se poate reduce doar la categorii sociale şi de vîrstă.

Influenţa factorilor ideologici, culturali, filozofici este sporită în zilele noastre, cînd noţiunea de mediu spiritual este definitorie şi, totodată, de varietate sporită. De asemenea, în cadrul unei categorii de auditori, aceştia pot fi împărţiţi în subgrupe generaţionale, socio-economice, etnice, locale etc.

Se accentuează stratificarea după profesiune a publicului. Astfel, muzica simfonică este preferată de adulţi sau tineri legaţi de învăţămînt[2], de umanişti, de cei interesaţi de artă în general, în timp ce consumul de muzică uşoară caracterizează mai mult categoriile cu instrucţie scăzută[3].

O moştenire a trecutului, spre înlăturarea căreia se tinde, este concentrarea vieţii muzicale în cîteva oraşe mari. In aceste condiţii, este interesant de urmărit corelarea raportului dintre importanţa oraşului şi factorii generaţionali; s-a observat, astfel, că în oraşele mari domină publicul de vîrstă medie şi înaintată, în timp ce în ţară majoritatea ascultătorilor sînt tineri[4].

---

2. J. De Clercq, Le public des concerts à Bruxelles, în: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Zagreb, nr.1/1972, p.46.

3. Vl. Karbusicky, op.cit., p.222.

4. J. De Clercq, op.cit., p.46.

O clasificare devenită tradiţională este cea care separă ascultătorii mass-media de cei ai muzicii vii, de concert[5]. La rîndul lui, publicul de sală se poate împărţi în abonaţi, cumpărători de bilete şi invitaţi[6].

Există, desigur, şi alte criterii care contribuie la conturarea unor tipologii, şi anume: sexul (publicul feminin este majoritar), regiunea (în Transilvania predomină muzica gravă), informaţia muzicală[7] şi altele.

In ciuda complexităţii şi variabilităţii factorilor menţionaţi, publicului îi place să aleagă, iar tipologia nouă a publicului cuprinde categorii larg reprezentate şi omogene[8].

Stratificările posibile ale publicului muzical pot fi istorice, individuale sau de grup; noi am insistat asupra primei şi ultimei categorii, considerînd următoarele etape succesive: în secolul al XIX-lea - formarea gustului muzical şi o tipologie a gusturilor; în perioada pînă la 1944 - o structurare după genurile audiate şi publicul lor; iar după Eliberare, crearea unei tipologii propriu-zise a publicului, care rezultă din modalităţile de viaţă muzicală şi recepţie a muzicii.

Existenţa unor categorii perene (publicul muzicii de consum, triada: cunoscători-consumatori-ascultători de muzică populară), permanenţa unor problematici (polaritatea distractiv-grav, eterogenitatea oraşului, gustul pentru nou şi pentru succes, snobismul) nu ne vor împiedica să considerăm deosebita semnificaţie a laturii publice şi umane a fenomenului muzical românesc. Iată de ce adîncirea cercetării în acest domeniu se impune ca o necesitate muzicologică de prim ordin.

---

5. Vl. K a r b u s i c k y, op.cit., p.237, J. D e C l e r c q, op.cit., p.53.
6. J. D e C l e r c q, op.cit., p.44.
7. Idem, p.46.
8. J. S z c z e p a n s k i, Noţiuni elementare de sociologie, Bucureşti, 1972, p.361.

La typologie du public musical de Roumanie au XIX-e et XX-e siècles

Mircea Bejinariu

Résumé

Dans le travail on esquisse quelques étapes du développement du public musical de notre pays. Après une étape d'accumulations, il apparaît, au siècle passé, une typologie des goûts. L'élargissement, la démocratisation et le raffinement de l'auditoire accompagne la formation de la vie musicale moderne dans notre siècle; le caractère de masse de la reception s'accentue. L'affirmation de l'école nationale, les formes mass-media, la révolution socialiste et les nouvelles conditions de civilisation et de culture accentueront la diversification. L'existence d'un traît spécifique se mêle au cours des différentes périodes, aux phénomènes généraux.

Die Typologie des Musikpublikums in Rumänien im XIX. und XX. Jahrhundert

Mircea Bejinariu

Zusammenfassung

In vorliegender Abhandlung werden einige Etappen der Entwicklung des Musikpublikums in unserem Land umrissen. Nach einer Phase der Akkumulierung musikalischer Eindrücke taucht im vergangenen Jahrhundert eine Typologie des musikalischen Geschmacks auf. Die Ausbreitung, Demokratisierung und die erhöhten Ansprüche der Hörerschaft gehen Hand in Hand mit der Entstehung des modernen Musiklebens. In unserem Jahrhundert entwickelt sich der Massencharakter der Rezeption. Die Behauptung der nationalen Schule, die Formen der Mass-media, die sozialistische Revolution und die neuen Zivilisations- und Kulturbedingungen vertiefen die Diversifikation. Das Vorhandensein eines Spezifikums verbindet sich in verschiedenen Zeitabschnitten mit den allgemeinen Phänomenen.

The typology of the musical public in Romania in the 19-th and 20-th centuries

Mircea Bejinariu

Summary.

The paper outlines some phases in the development of the musical public in our country. Following a period of accumulations, a typology of tastes appeared in the last century. The increasing democratization and rafination of the audience go along with the development of modern musical life. The self assertion of the national school, the mass-media forms, the socialist revolution as well as the new civilization and cultural conditions will deepen the diversification. The existence of a specific character blends, in certain periods, with the general phenomena.

O INTERPRETARE PSIHOLOGICĂ A GÎNDIRII MUZICALE

Rodica Ciurea

Gîndirea artistică este o formă particulară de manifestare a gîndirii creatoare umane. A b r a h a m M o l e s, contestînd singularitatea artei, consideră gîndirea artistică creatoare ca un aspect ce se înscrie în ultimă instanţă în gîndirea umană, în activitatea intelectuală, supunîndu-se legilor generale ale acesteia, ceea ce ar putea permite la un moment dat simularea sa prin maşină.

Contrar unor opinii care contestă orice legătură între gîndirea artistică şi realitatea înconjurătoare, psihologia ştiinţifică afirmă că procesul de creaţie, inclusiv creaţia artistică, este un proces de reflectare. Ca şi în cunoaşterea ştiinţifică, gîndirea proprie creaţiei în artă constituie sinteza dialectică a reflectării subiective (în măsura în care ea este condiţionată de experienţa proprie a artistului creator) cu reflectarea obiectivă (în măsura în care această experienţă deţine sensuri general-umane). Validarea gîndirii artistice este asigurată de acceptarea produselor ei ca adevăruri artistice. Arta, însă, nu reflectă în mod direct realitatea, ci în mod mediat, prin intermediul conştiinţei artistului. Procesul creaţiei artistice este un act compoziţional individual, prin care artistul selectează şi ordonează datele realităţii din unghiul său de vedere, din perspectiva a ceea ce l u i i se pare a avea o semnificaţie tipică şi o valoare dominantă. In felul acesta, artistul interpretează realitatea în lumina idealului său estetic. Exprimînd acelaşi adevăr, G e o r g e C ă l i n e s c u scria: „Creaţia este o clarificare a unei ordini întrevăzute în natură, este natura re[illegible]realizată, devenită inteligibilă şi exemplară". Aşadar, arta este o reflectare s u i - g e n e r i s, o reflectare activă şi mediată, o reflectare a reflectării de

tip simbolizator, rezultat al transfigurării şi transpunerii pe plan ideal a realităţii. In actul creaţiei,artistul aplică realităţii un filtru imaginar, ce-i aparţine lui şi numai lui, confirmîndu-se încă o dată una din legile fundamentale ale activităţii psihice, prin care se afirmă că, în acest domeniu, acţiunea şi influenţa factorilor externi se realizează întotdeauna prin intermediul condiţiilor interne.

In domeniul muzicii, operele de valoare sînt rezultatul capacităţii compozitorului de a se exprima pe sine în expresii ale psihicului omenesc în genere. Chiar cînd dezvăluie sentimente intime, compozitorul trebuie să găsească formula de a le înfăţişa prin semnificaţia lor profund umană, de a le înscrie în zona larg cuprinzătoare a umanului.

Se vorbeşte - şi pe drept cuvînt - de caracterul polisemic al artei, de caracterul plurivoc al adevărului artistic. Din punctul nostru de vedere, acest caracter nu este numai manifestarea ambiguităţii mesajului artistic, ci mai curînd a gradului său de generalizare, a zonei întinse de experienţă umană căreia îi corespunde. Tocmai acest „general uman" cuprins organic în opera de artă - în ciuda aspectului particular, concret-senzorial al imaginii artistice create de compozitor, pictor, poet etc. - oferă posibilitatea descifrării multiple şi diverse a mesajului,sau a pluralităţii nelimitate a perspectivelor din care ea poate fi receptată şi interpretată. In psihologia creativităţii se afirmă că produsul creator produce o creativitate ulterioară. De aceea, se poate afirma că gîndirea artistică este o reflectare generalizată şi mijlocită a realităţii. Deşi reflectarea se realizează prin arta sunetului, gîndirea muzicală rămîne o reflectare generalizată şi mijlocită, din moment ce materialul său lingvistic primeşte funcţii de comunicare nu prin caracterul său concret ca atare, ci prin valoarea sa de semn şi simbol,particularitate deosebit de evidentă mai cu seamă în arta contemporană. Spre pildă, valoarea muzicii concrete nu poate fi corect apreciată decît dacă se ţine seama de coincidenţa între apariţia acestui curent şi epoca tensionată a celor două războaie mondiale, care a creat necesitatea „de a stăpîni

zgomotul lumii şi groaza pe care el ne-o suscită"[1], de a domestici zgomotele unui univers de necuprins şi ostil, de a-l integra, supunîndu-l muzicii create de spiritul omenesc.

Creaţia muzicală constituie şi ea, fără îndoială, un proces de generalizare. Sprijinindu-se pe impresiile vieţii, compozitorul redă în opera sa ceea ce este caracteristic, general şi tipic unei întregi categorii de fenomene. Compozitorul transmite aceste generalizări prin mijlocirea imaginii muzicale, care acţionează asupra sensibilităţii afective, la rîndul ei stimulînd desfăşurarea gîndirii şi, în consecinţă, permiţînd desprinderea conţinutului de idei cuprins în opera sa. Este un exemplu evident de modul în care se întrepătrunde concretul cu abstractul, particularul cu generalul, în gîndirea artistică, realizîndu-se reflectarea generalizată şi mijlocită a realităţii.

Impresiile vieţii constituie deci izvorul imaginilor artistice, care în continuare vor fi prelucrate cu facultatea proprie artistului de a gîndi în culori, forme, armonii orchestrale etc. Pentru artist, realitatea devine perceptibilă numai în măsura în care poate declanşa reacţia sa psihică în general şi afectivă în special. Impresiile vieţii, filtrate de afectivitate, devin un impuls motivaţional pentru cristalizarea unor imagini artistice, prelucrate de gîndirea artistică a compozitorului. Gîndirea nu-şi pierde notele sale specifice. Ea rămîne un proces de generalizare, chiar dacă creează imagini şi nu concepte. Opera de artă are valoare numai în măsura în care capătă cele mai cuprinzătoare semnificaţii. Această generalizare subliniază şi accentuează de fapt mesajul artei.

Arta ne dezvăluie trei aspecte mai pregnante: forma externă, forma internă (sau imaginea) şi semnificaţia. Semnificatul este realitatea estetică figurată în artă. Imaginea este reprezentarea artistică a ideii ce o conţine, prin care este descifrată semnificaţia operei respective. Cum se reflectă pe plan psihic aceste trei straturi? Asistăm la trecerea im-

---

1. A n t o i n e G o l é a, Vingt ans de musique contemporaine, Ed. Seghers, Paris, 1962, vol.I, p.172.

perceptibilă de la emoţia creată de forma exterioară la o emoţie mai profundă, determinată de surprinderea formei interne sau imaginii, care simbolizează o idee, dezvăluind conţinutul propriu-zis al operei de artă (descifrarea semnificatului). Înţelegerea acestui mecanism l-a determinat pe L. S. V î g o t s k i - cunoscut psiholog al artei - să afirme că arta „este un produs al gîndirii, dar al unei gîndiri deosebite, de factură emoţională"[2].

Gîndirea artistică realizează într-o sinteză dialectică integrarea conţinutului şi formei, mesajului şi structurii operei de artă. Orice dezechilibru manifestat în relaţia dintre aceste două aspecte fundamentale ale operei de artă se resimte nefast asupra calităţii şi valorii ei. „Conţinutismul", în aceeaşi măsură ca şi formalismul, sînt prin natura lor anestetice şi constituie viziuni inadecvate fenomenului artistic[3].

Din punctul de vedere al demersului său, gîndirea muzicală este subordonată legilor dinamice ale gîndirii conceptuale şi mecanismelor proprii creativităţii. Logica creaţiei muzicale este deopotrivă deductivă şi inductivă. S-a afirmat în cele de mai sus că izvorul creaţiei muzicale îl constituie impresiile vieţii, reacţia psihică a compozitorului faţă de realitate. Este prima sursă a creaţiei. Ea acţionează cu forţa unui impuls direcţional şi energizor din care se va naşte intenţia supremă a lucrării, ideea ei tematică. Este problematic faptul ca ideea tematică să fie aleasă doar ca pretext, pentru că oferă compozitorului posibilitatea unei anumite tratări estetice, şi nu pentru că îl preocupă prin ea însăşi, prin afinităţile sale sufleteşti cu conţinutul ei. Arta - după expresia lui H. D e l a c r o i x[4] - are întotdeauna funcţia de a crea o lume în care spiritul creatorului să se simtă în largul său şi care să-i fie pe măsură.

Din ideea tematică iniţială, compozitorul deduce imaginea

---

2. L. S. V î g o t s k i, Psihologia artei, Ed. Univers, Bucureşti, 1973, p.63.

3. I. P a s c a d i, Estetica între ştiinţă şi artă, Ed. Albatros, Bucureşti, 1971, p.52.

4. H. D e l a c r o i x, Psychologie de l'art, Ed. Felix Alcan, Paris, 1975.

de ansamblu a întregii lucrări, pe care, fără îndoială, o va prelucra melodic, armonic, orchestral. Iată a doua sursă a creaţiei. Nota dominantă a acestui proces este constituirea unui m o d e l i n t e r i o r - chiar dacă numai aproximativ - al lucrării. Din perspectivă psihologică este incontestabil că orice proces de creaţie este mai întîi o experienţă mintală, efectuată pe planul imaginaţiei creatoare şi concretizată în imaginea de ansamblu a lucrării, care va acţiona ca o lege suverană, din care vor fi deduse locul şi relaţiile fiecărui element chemat să fundamenteze şi să ilustreze această lege[5].

Modelul iniţial apare, se desăvîrşeşte şi se menţine prin străduinţa şi efortul de creaţie. El este, în cele din urmă, rezultatul unui proces dinamic de combinare şi recombinare, de transformare şi restructurare, condiţionat mai cu seamă de aptitudinile tehnice artistice ale compozitorului. In această ordine de idei se afirmă că muzicienii care au doar idei mari sînt de cele mai multe ori muzicieni mici. Odată constituit, acest model interior va juca un dublu rol: de izvor de asociaţii şi idei noi - fapt deosebit de important pentru actul compoziţional; de „acceptor" sau „etalon" pentru desfăşurarea ulterioară a întregului proces creator - fapt important mai cu seamă din punct de vedere psihologic. Modelul va acţiona ca instanţă de validare a tuturor soluţiilor de creaţie găsite de compozitor, transformînd procesul compoziţional într-un proces autoreglator. Sub aspect muzical, constituirea modelului interior înseamnă fixarea construcţiei arhitectonice muzicale, a schemei discursului muzical, care coordonează aprioric componentele în cadrul unităţii structurale a lucrării. Forma muzicală constituie a treia sursă a lucrării.

Din forma muzicală, compozitorul va deduce complexul mijloacelor de expresie (melodie, armonie, polifonie, orchestraţie, ritm etc.), acele elemente infinitezimale ireductibile, pe care le va ordona în continuumul spaţio-temporal muzical, după legităţi proprii unei epoci, unui stil, sau personali-

5. P. B e n t o i u, Gîndirea muzicală, Ed. muzicală, Bucureşti, 1975, pp.182-187.

tăţii sale. Pe orizontală, compozitorul va fixa una din componentele de bază ale teritoriului melodic - tema[6], din care-şi va extrage energia întreg parcursul muzical, precum şi întregul complex de imagini muzicale, de la cele complexe şi sintetice, pînă la cele mai simple, privite ca unităţi morfologice articulate şi coezive. Din acest moment, demersul gîndirii capătă un sens inductiv ascendent, compozitorul fiind în faţa unui travaliu creator de asamblare, integrare, transfigurare şi fasonare, care-l va conduce pînă la desăvîrşirea finală a operei. In acest moment intră în acţiune noi legi ale gîndirii artistice, prin care opera creată va deveni nu o complexitate haotică, ci o „realitate ordonată, deopotrivă simplă şi complexă"[7]. Căci arta trebuie să fie în acelaşi timp inteligibilă şi surprinzătoare, previzibilă şi neaşteptată. După cum scrie M. R a l e a în prelegerile sale de estetică[8], elementele constitutive ale unei opere de artă nu trebuie să fie atît de unitare, încît să devină monotone, dar să nu fie atît de variate încît să devină anarhice. In acest scop, gîndirea artistică are de operat cu două categorii de legi: primele sînt chemate să asigure unitatea, echilibrul operei create (euritmia, proporţia, simetria, armonia, algoritmul etc.); cea de a doua categorie de legi priveşte realizarea diversităţii, a elementelor stimulatoare de surpriză şi inedit (legea complexităţii, contrastului, descentralizării, gradării, culminaţiei etc.).

Marea artă constă în capacitatea de a menţine - de-a lungul diverselor modalităţi de dezvoltare şi prelucrare a operei - aplicarea multiplelor legi ale procesului creator, prospeţimea şi căldura intenţiei şi imaginii-model iniţiale.

---

6. Tema nu trebuie confundată cu tematica sau ideea tematică a lucrării. Aceasta, după definiţia lui P. B e n t o i u, este o realitate cu o energie potenţială mai mare decît cea necesară simplei expuneri. Trebuie menţionat totodată că „tema" este proprie numai muzicii tradiţionale clasice; în curentele contemporane, acest element este eludat pînă la totală dispariţie.

7. M. G r o e b e n, Psihologia literaturii, Ed. Univers, Bucureşti, 1978, p.109.

8. M. R a l e a, Prelegeri de estetică, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p.374.

Analiza gîndirii muzicale din dubla perspectivă a psihologiei şi muzicologiei permite o înţelegere mai adîncă şi adecvată a specificului gîndirii artistice, în genere. Dacă în psihologie persistă încă prejudecata caracterului predominant concret al acestui gen de gîndire umană, în muzicologie mai pot fi întîlnite interpretări unilaterale şi reducţioniste ale acestui proces.

Pe plan psihologic trebuie înlăturată prejudecata concretitudinii imaginii muzicale. La om, conţinuturile cele mai sensibile ale conştiinţei sînt puternic penetrate de gîndire. Imaginea este în fond o i d e e concretă; conceptul fixează imaginea fără de care nu ar putea să se realizeze judecata pe baza căreia se formează conceptul. Gîndirea - afirmă un psiholog[9] - nu se limitează numai să urmeze simţurilor, ci există încă de la început; iar fără facultatea de a judeca, simţurile nu au nici o valoare gnostică. Extrema abstracţie nu împiedică gîndirea de a rămîne implîntată prin rădăcimile ei în concret; dar, chiar în momentul primelor sale demersuri, raţiunea depăşeşte concretul, iar orice experienţă, oricît de elementară ar fi, cuprinde deopotrivă o latură concretă şi una general-abstractă. La om nu există senzaţii, percepţii, imagini pure, ci numai concepte concrete. Gîndirea relaţiilor există în toate momentele activităţii de cunoaştere a omului, iar conceptul nu poate fi definit decît prin dubla sa relaţie: cu reprezentarea - pe de o parte, cu judecata - pe de alta.

Pe planul muzicologiei trebuie înlăturată prejudecata suprapunerii forţate a planului gîndirii compoziţionale celui al gîndirii logico-formale. Creativitatea gîndirii, mai ales în actul viu al creaţiei artistice, implică parcurgerea unor strategii euristice şi un demers divergent al gîndirii, care caută soluţii deşi logice, totuşi originale, neobişnuite, în măsură să satisfacă exigenţele talentului particular al compozitorului şi mai puţin normele formale ale logicii gîndirii.

---

9. A. S p a i e r, La pensée concrète. Essai sur le symbolisme intellectuel, în: Journal de psychologie, nr.25,1928.

Une interprétation psychologique de la pensée musicale

Rodica Ciurea

Résumé

La pensée musicale n'est autre chose qu'une forme particulière de la manifestation de la pensée créatrice humaine. Elle représente la synthèse dialectique de la reflexion subjective (dans la mesure où elle est conditionnée par l'expérience propre du compositeur) avec la reflexion objective (dans la mesure où cette expérience détient des portées généralement humaines). La validation de la pensée musicale est assurée par l'acceptation de ses produits en tant que vérités artistiques.

Bien que la reflexion se réalise par des moyens propres à l'art des sons, la pensée musicale reste une reflexion généralisée, abstractisée et médiate de la réalité subjective et objective. Du point de vue de la démarche, la pensée musicale est subordonnée aux lois dynamiques de la pensée conceptuelle et aux mécanismes propres à la créativité. On peut découvrir à la base du processus de la création en musique une logique déductive et inductive en égale mesure.

Eine psychologische Interpretation des musikalischen Denkens

Rodica Ciurea

Zusammenfassung

Das musikalische Denken ist nichts anderes als eine Form der Äusserung kreativen menschlichen Denkens. Es bildet eine dialektische Synthese zwischen subjektiver Reflexion (insofern es durch die eigene Erfahrung des Komponisten bedingt ist) und objektiver Reflexion (insofern diese Erfahrung allgemein menschliche Bedeutungen hat). Die Gültigkeit des musikalischen Denkens ist gewährleistet durch die Akzeption seiner Erzeugnisse als künstlerische Wahrheiten.

Trotzdem die Reflexion durch der Tonkunst eigentümliche Mittel realisiert wird, bleibt das musikalische Denken eine verallgemeinerte, abstrahierte und vermittelte Reflexion der subjektiven und objektiven Wirklichkeit. Vom Standpunkt seiner Mechanismen betrachtet, ist das musikalische Denken den dynamischen Gesetzen des begrifflichen Denkens und den Mechanismen, die der Kreativität eigen sind, untergeordnet. Als Grundlage des schöpferischen Prozesses in der Musik lässt sich eine deduktive und gleichzeitig induktive Logik erkennen.

A psychological interpretation of the musical thinking

Rodica Ciurea

Summary

The musical thinking is nothing else but a form of manifestation of human creative mind. It constitutes a dialectical synthesis of subjective reflection (to the extent to which it is conditioned by the composer's own experience). The validity of musical thinking is ensured by accepting its products as artistic truths.

Although the reflecting is achieved by means of the art of sounds, the musical thinking stays as a generalized reflectation, abstracted and mediated, of subjective and objective reality. From the point of view of its mechanisms, the musical thinking is subordinated to the dynamic laws of conceptual thinking and the mechanisms of creativity. We can reveal at the basis of the process of creation in music a both deductive and inductive logics.

DIAPAZONUL ŞI SISTEMELE DE INTONAŢIE

Volentin Timaru

In accepţiunea sa de reper al sistemelor de intonaţie, diapazonul ne apare ca o frecvenţă arbitrară, în ciuda tuturor reuniunilor internaţionale ce au reglementat-o pînă în prezent. Fluctuaţia acestui etalon al înălţimii muzicale a generat multe dificultăţi interpretării muzicale, mai ales cînd era vorba de muzica altei epoci stilistice. Notaţia muzicală, oricît de completă ar fi, omite în codificarea sa reperul intonaţiei absolute, respectiv diapazonul.

J o s e p h S a v e u r a calculat diapazonul utilizat la Opera din Paris, în anul 1700, drept 808 vibraţii duble, respectiv 404 hertzi pentru 1 a_1. Tot el ne-a mai transmis şi scara muzicală-etalon cuprinsă între frecvenţele 256-512 Hz (în teoria muzicii - octava întîi, respectiv d o_1 - d o_2). La din această scară a prezentat variaţii sensibil diferite într-o perioadă scurtă de timp, de la un centru muzical la altul. De exemplu: în 1810, la Paris, diapazonul era 423 Hz, iar în 1830, tot la Paris, 435,75 Hz, pe cînd la Londra, în 1815, era 423,50 Hz, şi, în 1826, tot la Londra, 433 Hz. Intre 1854 şi 1856, la Paris, diapazonul a oscilat între 437,5 şi 450 Hz, pe cînd la Londra, între 1846-1950, a oscilat între 402,5[1] şi 450 Hz. In anul 1857, la Scala din Milano, diapazonul utilizat era 451 Hz (Datele sînt extrase din Larousse de la musique, vol.I). Asistăm la o primă reglementare a diapazonului în 1859, cînd Academia de Ştiinţe din Paris fixează pentru 1 a_1 frecvenţa de 435 Hz, pentru întreaga Franţă. In 1939, din iniţiativa Radiodifuziunii germane, congresul de la Londra legiferează un nou

1. Intre diapazonul de la Londra - 1846 - 402,5 Hz şi cel de la Londra - 1939 - 440 Hz este o diferenţă apreciabilă, de aproape un ton temperat:
   s o l_1 = 391,995 Hz, pentru 1 a_1 - 440 Hz
   1 a_1 = 402,50 Hz.

diapazon 1 a_1 - 440 Hz. Frecvenţa impusă atunci a fost adoptată de Franţa, Germania, Anglia şi S.U.A., în Austria rămînînd vechiul 1 a_1 = 435 Hz, iar în Italia - 436 Hz.

In 1950, R o b e r t D u s s a u t propune legiferarea unui nou sunet fix - s o l$_1$ - şi coborîrea frecvenţei-etalon. Academia de ştiinţe din Paris, în şedinţa din 19 iulie 1950, acceptă diapazonul s o l$_1$ = 384 Hz. Strădania de a scoate diapazonul din zona unei frecvenţe arbitrare şi de a crea un sunet-etalon logic, imuabil, ne-a suscitat atenţia prin argumentaţia sa muzicală: „Cînd d o este fix, l a variază după cum este 5/3 sau 27/16, cînd l a este fix, d o variază după cum este 6/5 sau 32/27. Dacă sunetul fix ar fi s o l - 384, notele l a - 432, d o - 512, r e - 576 ar fi aceleaşi în sistemul lui P i t a g o r a şi al lui Z a r l i n o. Pentru 1 a_3, frecvenţa 432 ar fi mai puţin arbitrară decît 435 sau 440. Aceasta este diapazonul pe care muzicienii îl cer insistent din instinct"[2]. Căutarea unui diapazon în strînsă legătură cu sistemele de intonaţie ni se pare punctul forte al argumentaţiei lui Dussaut, precum şi faptul că frecvenţa propusă nu naşte valori divizionare în niciuna din octavele scării muzicale generale, fiind numere divizibile cu 2, 3 sau 16. Ulterior, un nou congres, întrunit tot la Londra, consfinţeşte acelaşi 1 a_1 = 440 Hz, care, graţie Radiodifuziunii şi industriei de instrumente muzicale, s-a generalizat în prezent pe plan mondial.

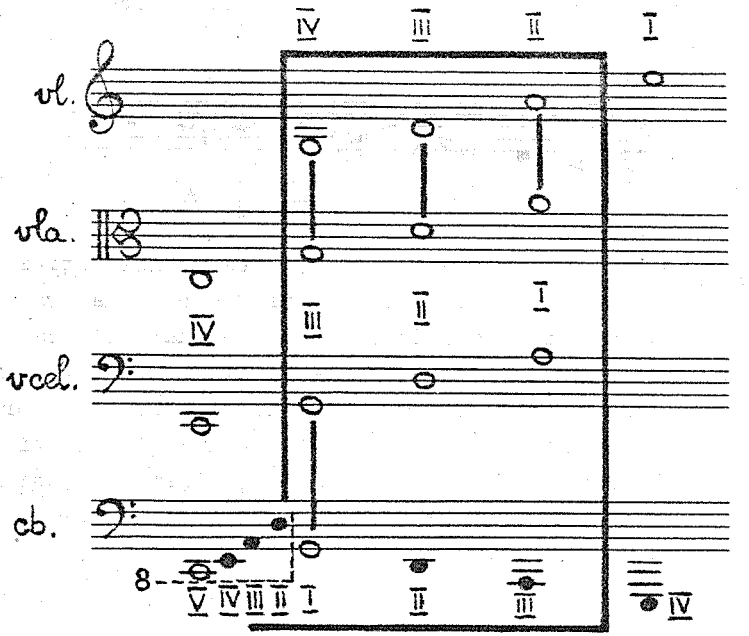
Frecvenţele absolute ale scării muzicale fixate prin diapazon fiind de o mare importanţă pentru arta muzicală, încercăm să reactualizăm cîteva argumente în favorul diapazonului propus de Robert Dussaut.

Pentru sistemul temperat, sunetul fix este absolut indiferent, şi credem că prin tradiţie şi-a păstrat simbolul „1 a". Singurul sistem de intonaţie utilizat astăzi, care impune cu necesitate doar anumite sunete drept diapazon, este sistemul pitagoreic. In practicarea lui, instrumentele cu coarde au doar 3 repere comune: s o l - r e - l a (deci numai atîtea

2. R. D u s s a u t, Proposition d'un nouveau son fixe, Academie des Sciences de Paris - séance du 19 juin 1950, pp. 2150-2152.

diapazoane posibile[3]).

Ex.1

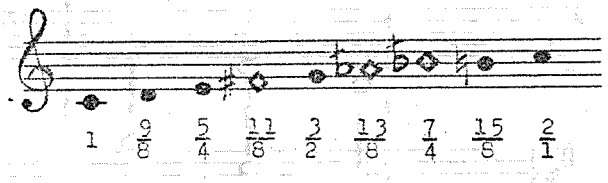


R e_1 şi l a_1 sînt comune viorii şi violei la înălţimea scării lui Saveur; pentru violoncel sînt de asemenea utilizabile, prin transpunerea la octavă, însă sînt foarte incomode pentru contrabas, al cărui reper sigur de acordaj rămîne totuşi numai s o l (fiind coarda liberă cea mai înaltă). In acest sens, propunerea lui Dussaut de a schimba şi sunetul diapazonului îşi găseşte o incontestabilă bază practică (atîta vreme cît celelalte instrumente se pot adapta cu acordajul şi pentru noul reper)[4]. Asupra utilizării în practica muzicală a gamei naturale (sistemul Zarlino), am dori să insistăm prin cîteva precizări. Credem că, în prezent, acest sistem de intonaţie nu este deplin utilizat la nici un instrument de suflat. Persistă ca existenţă principial-teoretică, nu însă şi ca existenţă vie, practică. Instrumentele de suflat din lemn s-au dezvoltat prin grifura sunetelor fixe, preluînd intonaţia bine temperată. Instrumentele de alamă, în forma lor naturală, erau

3.R. D u s s a u t, op.cit., p.2151.
4.Idem, p.2150.

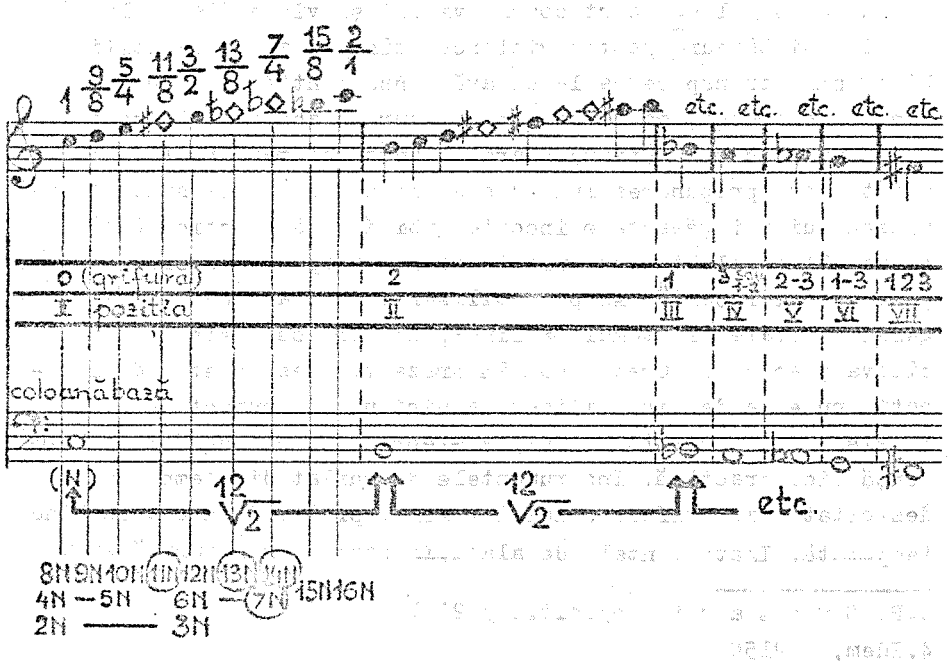
deficitare în sonorizarea întregii scări muzicale:

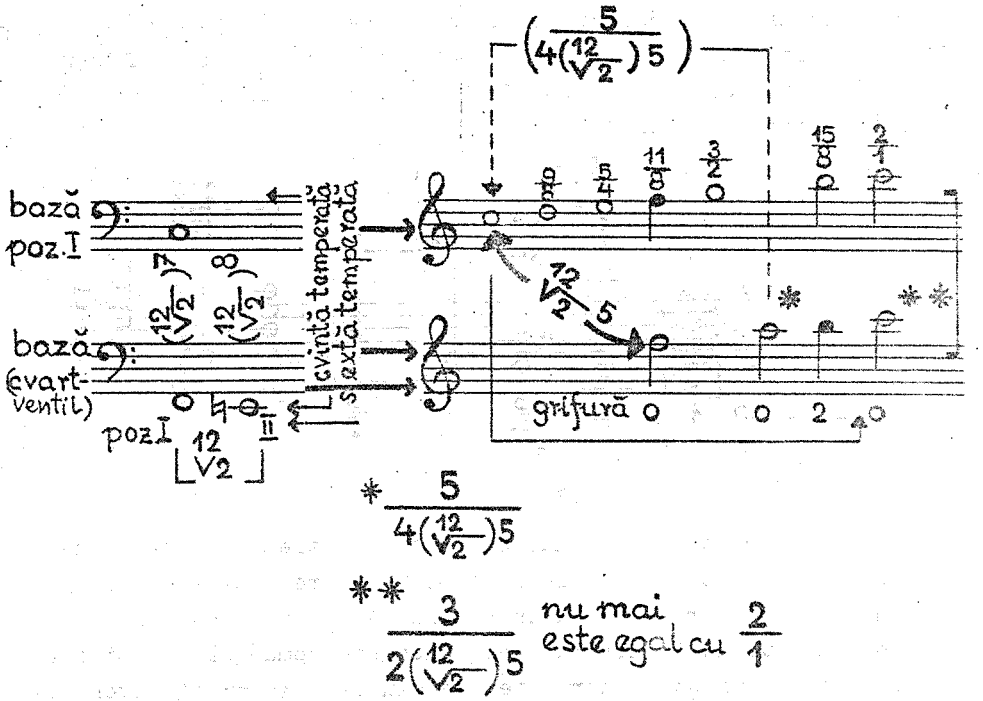
Ex.2



In plus, erau şi limitate la tonalitatea construcţiei bazei lor. Concentrarea mai multor instrumente naturale într-unul singur, prin grifuri, a revoluţionat tehnica alămurilor, însă sistemul de intonaţie va fi de acum ambiguu. Va fi subordonat întîi sistemului natural, prin raportul dintre bază şi diviziunea armonică a tubului (respectiv raportul dintre sunetele emise cu aceeaşi grifură), şi, în acelaşi timp, relaţiei temperate existente între coloanele de bază ale grifurilor:

Ex.3





Trombonul cu culisă va rămîne singura excepţie de la această stare de fapt[5].

Intonaţia parţial temperată, parţial naturală, implică participarea intensă a subiectivismului interpretului, care poate alege o grifură din două sau trei posibile pentru un anumit sunet, sau poate corecta sunetul prin uşoara modificare a colcanei de bază din buză (Klarinblasen)[6]. Fenomenul este aproape similar şi la cordari, care au doar patru corzi libere, poziţiile fiind la latitudinea interpretului, care poate modifica subiectiv intonaţia. In acest context, sistemul temperat va fi de multe ori mediator în intonaţia muzicală, şi, într-un fel sau altul, este prezent chiar şi la instrumentele netemperate.

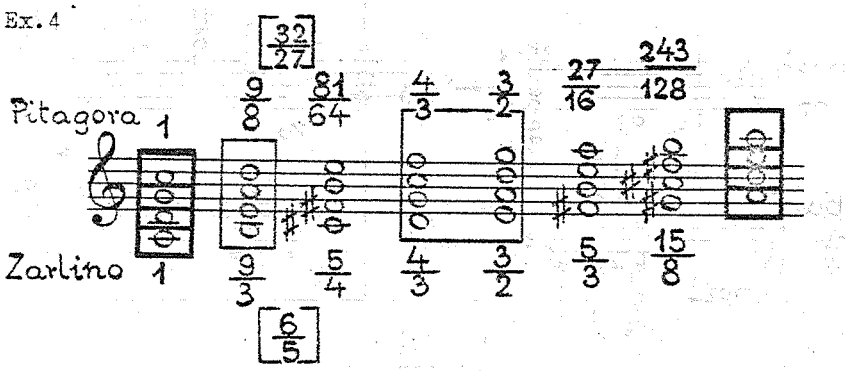
---

5. Problema depăşeşte prin complexitate cadrul prezentei comunicări, fiind obiectul studiului nostru Sistemele de intonaţie şi tehnica instrumentelor, aflat în manuscris.

6. P. H i n d e m i t h, Iniţiere în compoziţie, trad.rom., Ed. muzicală, Bucureşti, 1967, p.37.

Sistemul natural nu poate fi un argument practic pentru ceea ce urmărim; coincidenţele cu sistemul pitagoreic sînt reale, indiferent de diapazon, însă terţele vor fi întotdeauna diferite, iar celelalte sunete pot fi corectabile prin procedeele amintite mai sus.

Ex.4

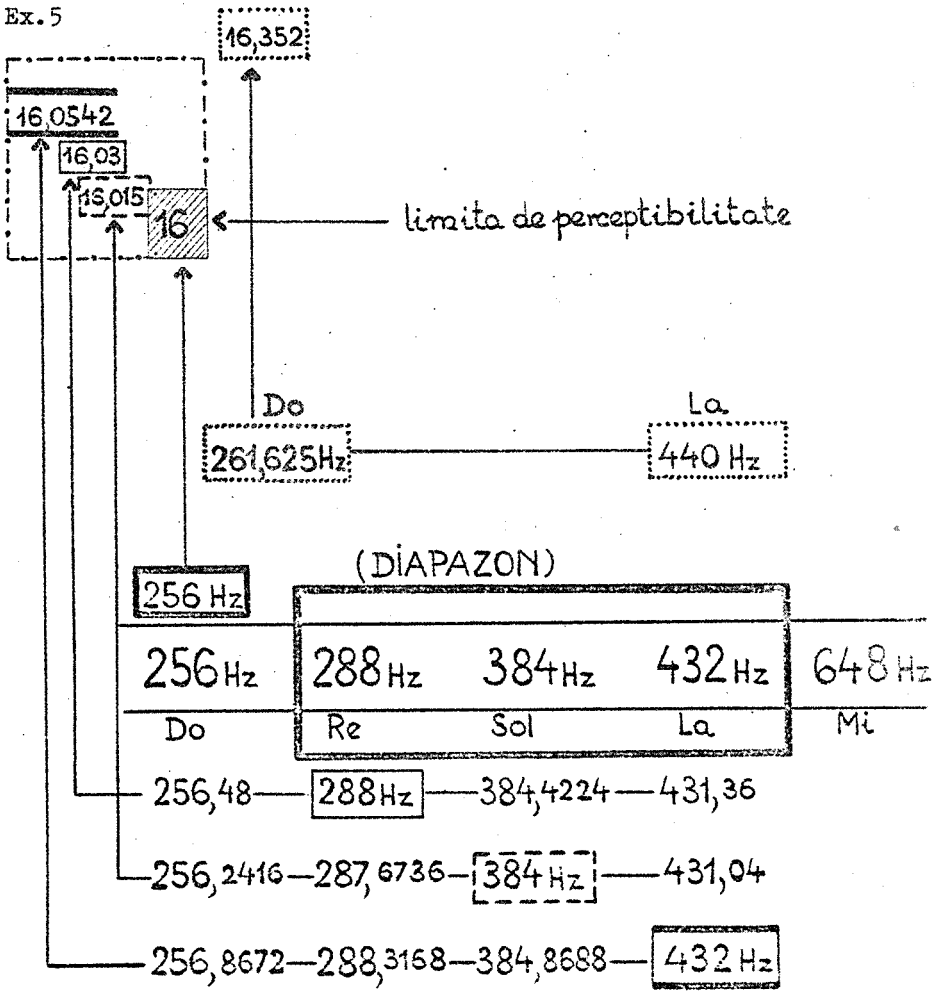


Credem că alegerea unui sunet fix va trebui dictată de sistemul Pitagora, prin luarea unuia dintre reperele instrumentelor cu coarde. Opţiunea pentru l a, r e, s o l nu o putem elucida la nivelul unei succinte comunicări, avînd suficiente argumente pentru fiecare din ele. Asupra frecvenţei-etalon ne pronunţăm, în schimb, pentru scăderea ei în perimetrul propus de Dussaut, respectiv s o l_1 = 384 Hz, l a_1 = 432 Hz, r e_1 = 288 Hz (d o_1 = 256 Hz, iar d o_2 = 512 Hz). Pe lîngă argumentele care au determinat Academia de ştiinţe din Paris să legiferege diapazonul s o l = 384 Hz, respectiv l a = 432 Hz, atragem atenţia că aceste frecvenţe se sprijină şi în limita de perceptibilitate a frecvenţei 16 Hz pe un sunet ferm d o din subcontra-octavă, ultimul posibil la orga mare. Socotim aici utilă o completare a raţionamentului nostru: în paragrafele referitoare la limita de audibilitate a frecvenţei sunetului din tratatele de specialitate se indică 16 Hz - 20000 Hz. Ne este cunoscut, de asemenea, faptul că limita percepţiei este subiectivă, iar în delimitarea ei statistică era necesară stabilirea unei medii[7]. Această medie fiind găsită indepen-

7.G. B u i c a n, Elemente de acustică muzicală, Ed. tehnică, Bucureşti, 1958, p.52.

dent de ambitusul vreunui instrument muzical, să spunem, este oarecum detaşată de sursa sonoră muzicală propriu-zisă. Or, un diapazon ar trebui să reglementeze tocmai etalonul de frecvenţă al scării muzicale generale, ce implică ambitusul general al tuturor instrumentelor muzicale. D o din subcontraoctavă, ultimul sunet al orgii mari, va coincide cu limita de perceptibilitate a frecvenţei în valoarea sa medie de 16 Hz numai la diapazonul l a_1 = 432 Hz, r e_1 = 288 Hz, s o l_1 = 384 Hz (eventual d o_1 = 256 Hz). Chiar şi valorile sistemului temperat, fie în cazul reperului r e, fie s o l, fie l a, răspund aici indiscutabil mai bine decît actualul diapazon.

Ex.5



Este posibil ca actualul diapazon să aibă o raţiune dictată de electroacustică, domeniu în care ne declinăm competenţa, însă poziţia unilaterală a fizicienilor neglijează deocamdată argumente pur muzicale într-un domeniu de utilitate practică cu preponderenţă artistic-muzicală.

Le diapason et les systhèmes d'intonation

Valentin Timaru

Résumé

Dans la présente étude on analyse les conséquences du fait que la fréquence du diapason est considérée comme une valeur arbitraire et on souligne la possibilité de l'utilisation d'une fréquence qui découlerait de la relation diapason - systèmes d'intonation.

Der Stimmton und die Intonationssysteme

Valentin Timaru

Zusammenfassung

In vorliegender Studie analysiert der Verfasser die Folgen der Tatsache, dass die Frequenz des Stimmtons als willkürlicher Wert betrachtet wird und unterstreicht die Möglichkeit der Verwendung einer sinngemässen Frequenz, die sich aus der Beziehung Stimmton - Intonationssystem ergeben würde.

The diapason and the systems of intonation

Valentin Timaru

Summary

This study analyses the consequences of the fact that the frequency of the diapason is taken as an arbitrary value, it also points out the possibility of using a logical frequency which would derive from the relation: diapason - systems of intonation.

EVOLUȚIA MODURILOR POLIFONIEI VOCALE A RENAȘTERII CĂTRE SISTEMUL TONAL-FUNCȚIONAL MAJOR-MINOR

Constantin Rîpă

Adesea citim în tratatele şi manualele de teoria muzicii că gama majoră şi minoră din sistemul tonal-funcţional provin din modul ionic şi eolic, ce aparţin vechilor sisteme modale (medievale)[1]. Ideea este nu numai eronată, ci provocatoare de confuzii şi neclarităţi în înţelegerea fenomenului firesc al evoluţiei modurilor din cultura muzicală a Europei Occidentale (coralul gregorian, cîntul cavaleresc, muzica de curte şi orăşenească şi, mai ales, modurile polifonice ale muzicii Renaşterii) către sistemul funcţional major-minor al epocilor următoare: baroc, clasicism, romantism.

Se impune clarificarea acestui proces, şi mai ales restabilirea adevărului evoluţiei, prin prisma creaţiei muzicale a

---

1. In Tratat de teoria muzicii de V. G i u l e a n u şi T. I u s c e a n u (Ed. muzicală, Bucureşti, 1963, vol.II, pp. 7-8), ca şi în Principii fundamentale în teoria muzicii de V. G i u l e a n u (Ed. muzicală, Bucureşti, 1975, pp.282-283), ideea este formulată astfel: „In uz înainte de noul stil (armonic) se aflau cele patru moduri principale medievale: doricul r e - r e; frigicul m i - m i; lidicul f a - f a; mixolificul s o l - s o l; precum şi plagalele lor: hipodoricul l a - r e - l a; hipofrigicul s i - m i - s i; hipolidicul d o - f a - d o şi hipomixolidicul r e - s o l - r e.

Este de observat că din seria celor opt moduri lipsesc tocmai modurile cu tonicile d o şi l a, adică majorul ionic şi minorul eolic, ce vor constitui ulterior sistemele întrebuinţate în tonalitate.

Cîteva nume sînt strîns legate de introducerea celor două moduri în teoria şi practica muzicală (sic!): Henricus Loritus Glareanus (1488-1563), Gioseffo Zarlino (1517-1590), Jean Philippe Rameau (1683-1764) şi Johann Sebastian Bach (1685-1750)." Iar mai departe: „(...) cele două moduri care veniseră ultimele în codificarea lui Glareanus (Dodekachordon) aveau să înlocuiască întregul sistem plurimodal medieval(..)".

epocilor respective.

Un prim pas îl constituie analiza procesului de transformare a modurilor monodice ale cîntului gregorian (p r o t u s /r e - r e/, d e u t e r u s /m i - m i/, t r i t u s /f a - f a/, t e t r a r d u s /s o l - s o l/, cu plagalele lor, la cvartă perfectă inferioară) în moduri polifonice, în îndelungatul proces de dezvoltare a polifoniei vocale, cu cele două faze ale ei: polifonia incipientă a Ars antiquei (sec.IX-XIII) şi polifonia evoluată a Ars novei şi Renaşterii (sec. XIV-XVI).

Apariţia dimensiunii verticale (polifonice) impune fenomenul atracţiei în cadenţă. Căci, dacă în melodie cadenţa se realiza pe un singur sunet, prin formulele melodice specifice, încheierile în condiţiile discursului pe mai multe voci nu puteau fi marcate oricum, ci prin relaţii de tendinţă către o stabilitate acordică. Stabilitatea acordului cadenţial se realiza prin instabilitatea acordului anterior. Această instabilitate şi tendinţă de rezolvare era purtată de s e n s i b i l ă.

Aşadar, sensibila este elementul motrice care va transforma radical modurile gregoriene în moduri polifonice (cu atribute armonice), şi tot ea le va orienta pe acestea din urmă către sistemul tonal-funcţional major-minor[2].

Care vor fi modificările evolutive înregistrate de modurile gregoriene în practica polifoniei?

1) Se accentuează importanţa notei finale, subliniate de sensibilă (s u b s e m i t o n i u m m o d i). Sensibila poate fi încadrată în mai multe acorduri, cel mai plenar în acela al dominantei (repercussa). Intre cele două acorduri - al finalei şi al dominantei - se va stabili relaţia de cadenţă autentică V - I, cu cea mai mare valenţă f u n c ţ i o n a l ă. Tiparele formulelor cadenţiale vor fi multiple (discant-clausula, tenor-clausula, bas-clausula; ionică, doricâ, frigică, eo-

---

2. „Modurile gregoriene erau moduri monodice. Apariţia sensibilelor le transformă în moduri polifonice, făcînd trecerea către major-minor" (M. B i s i k o v i t s, Polifonia vocală a Renaşterii, Ed. muzicală, Bucureşti, 1967, p.67).

lică etc.), dar esenţa lor rămîne aceeaşi: întărirea relaţiei funcţionale V - I.

2) Se desfiinţează diferenţa dintre modurile autentice şi cele plagale[3] în procesul impunerii prin sensibilă a finalei, baza plagalelor căpătînd astfel funcţia de finală (tonică de mod). Din cele 8 moduri gregoriene (patru autentice şi patru plagale) se impun acelea cu virtuţi armonice mai mari, care au tonica şi dominanta în relaţie de cvintă perfectă. Astfel, vor rămîne în uz numai 6 moduri: ionic (d o - d o), doric (r e - r e), frigic (m i - m i), lidic (f a - f a), mixolidic (s o l - s o l) şi eolic (l a - l a). Plagalul modului d e u t e r u s (s i - s i), avînd cvintă micşorată de la tonică (s i - f a), care se transformă în cvintă perfectă, devine automat un frigic (pe s i).

Deci polifonia vocală a Renaşterii va opera cu 6 moduri. G l a r e a n u s, în sec. al XVI-lea, face o sinteză teoretică a modurilor, în al său Dodekachordon (12 moduri), în baza tradiţiei tratatelor teoretice medievale, iar nu în baza practicii, a realităţii muzicale din vremea sa.

Apariţia modurilor ionic şi eolic, din punct de vedere teoretic, nu înseamnă deci descoperirea unei lumi noi. Şi nici din punct de vedere practic, căci, în fond, nu sînt decît nişte variante ale celorlalte moduri. Desigur, povestea lor poate fi prelungită[4], dar interesul nostru este să urmărim procesul transformării modurilor Renaşterii în sistemul tonal-funcţional major-minor, proces în care rolul acestor două moduri nu este nici pe departe cel conferit de teorie, în baza asemănă-

---

3. „(...) deosebirea dintre modurile plagale şi cele autentice nu mai produce nici un fel de modificări esenţiale ca fel de tratare polifonică, şi aceasta în ciuda faptului că teoreticienii continuă să menţină o astfel de diferenţiere." (K. J e p p e s e n, Contrapunctul, Ed. muzicală, Bucureşti, 1963, p.71).

4. Se susţine adesea că melodia cavalerească şi muzica diferitelor genuri şi dansuri populare ale Europei occidentale au impus cele două moduri. Este foarte adevărat că aceste culturi au influenţat muzica profesionistă (motetul şi madrigalul) a Renaşterii, dar influenţa a suferit-o întregul sistem modal, în sensul lărgirii bagajului melodic (şi ritmic) cu formule noi, fără a favoriza în vreun fel oarecare modul ionic şi cu atît mai puţin pe cel eolic.

rii scării modurilor respective cu scările gamelor-prototip D o m a j o r şi l a m i n o r din sistemul tonal-funcţional. Această apreciere ţine de un fel greşit de a înţelege atît modul în esenţa sa (melodică şi armonică), limitat la scară, precum şi tonalitatea (noţiune complexă, vizînd toate coordonatele procesului compoziţional din etapele culturii muzicale ale barocului, clasicismului şi romantismului), redusă doar la schema sa: gama. Pe de altă parte, aprecierea se face în abstract faţă de practica muzicală, care, de la M a c h a u t pînă la G e s u a l d o şi M o n t e v e r d i, ne pune la dispoziţie un material imens, din care fenomenul evoluţiei reiese cu claritate.

Cum erau întrebuinţate modurile în creaţia renascentistă şi cum se manifestă tendinţa evoluţiei lor către tonalitate?

Din necesităţi cadenţiale, toate modurile care nu aveau sensibilă (inferioară sau superioară) pentru f i n a l i s vor înregistra alteraţia suitoare a treptei a VII-a (mixolidic - f a d i e z, doric - d o d i e z, eolic - s o l d i e z). Dar, în procesul compoziţional, în cadrul unui mod se realizau şi cadenţe interne, care segmentau motetul sau madrigalul. Aceste cadenţe interne se realizau şi la alte trepte, necesitînd astfel noi alteraţii sensibile pentru treptele respective[5]. Modul lidic, datorită lipsei de trison consonant pe treapta a IV-a (pentru cadenţa plagală), va modifica adesea pe s i în s i b e m o l, apropiindu-se de ionic şi mixolidic.

Cele 6 moduri se folosesc în stare naturală (g e n u s n a t u r a l e) şi transpuse la cvarta superioară (g e n u s m o l l e), cînd necesitau la armură s i b e m o l. In procesul compoziţiei, între cele două g e n u s -uri se putea

---

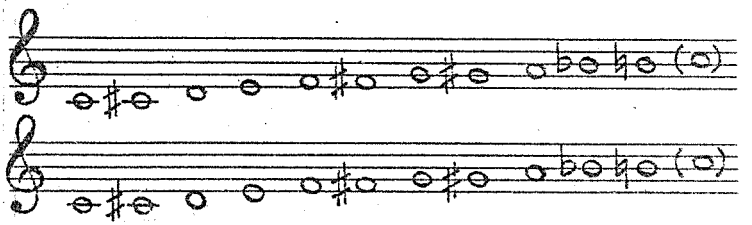
5. K. J e p p e s e n dă următorul tablou al cadenţelor în cadrul modurilor (op.cit., p.77):

	Cadenţe		
	uzuale	mai puţin frecvente	rare
Doric	re, la, fa	sol, do	mi
Frigic	mi, la, sol	re, do	fa
Mixolidic	sol, re, do	la	fa, mi
Eolic	la, re, do	sol, fa	mi
Ionic	do, sol, la	re	fa, mi

produce fenomenul de inflitraţie[6], adică modurile naturale puteau folosi s i b e m o l, iar cele transpuse - s i b e c a r.

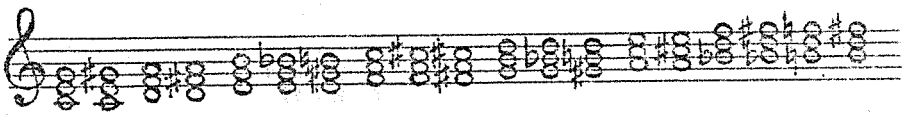
In baza fenomenelor expuse mai sus, toate modurile dispuneau de un fond fonic şi acordic asemănător. Iată, spre exemplu, modul ionic pe d o, comparativ cu mixolidicul pe acelaşi ton:

Ex.1



Fondul de acorduri va fi acelaşi:

Ex.2



Aşadar, principiile armonice ale contrapunctului, şi îndeosebi principiul cadenţial, împing vertiginos modurile către o singură unitate: modurile cu terţă mare pe finală (modurile majore) se uniformizează, fie că e vorba despre lidic, mixolidic sau ionic; ele au aceleaşi raporturi între trepte, aceleaşi alteraţii, aceleaşi formule de cadenţă etc. De asemenea, modurile cu terţă mică pe tonică (minore).

Accentuarea spiritului cadenţial, sîmburele funcţionalismului, produce lent această s i n t e z ă a modurilor majore (mixolidic, lidic, ionic) către tonalitatea majoră, iar a celor minore (doric, frigic, eolic) către tonalitatea minoră.

Deci nu din modul ionic s-a format modul major, gama majoră din sistemul tonal-funcţional. Modul major, în nomenclatura actuală, reprezintă starea majoră a tonalităţii, stare pe care o preia de la cele 3 moduri polifonice cu terţă mare pe tonică, iar gama este schema acestei tonalităţi. Asemănarea dintre scara modului ionic şi scara gamei majore din sistemul funcţional nu atestă derivarea uneia din cealaltă, căci

---

6. B á r d o s L., Modális harmóniák, Zeneműkiadó, Budapesta, 1961.

ele reprezintă s c h e m e ale unor complexe (melodice, armonice etc.) diferite. Modul ionic a contribuit şi el, de bună seamă, la formarea tonalităţii majore, dar nu a născut prin calităţile sale tonalitatea prin faptul că „avea două tetracorduri identice, cu două sensibile"(!). Cea de a doua sensibilă (treapta a III-a) nu are de altfel vreun rol deosebit, căci direcţia dezvoltării funcţionale a modurilor nu era dirijată către întărirea subdominantei, ci a tonicii, apoi a dominantei, prin sensibilă. Deci, cea mai importantă sensibilă după treapta a VII-a va fi treapta a IV-a alterată suitor, care va fixa dominanta, funcţionalismul preconizînd organizarea gamei nu pe două tetracorduri (d o - f a, s o l - d o), ci pentacord-tetracord conjuncte (d o - s o l, s o l - d o).

Ex.3

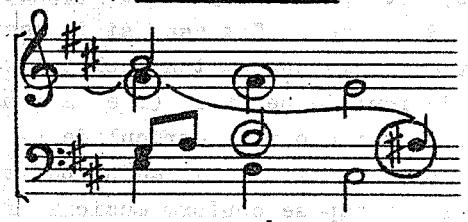
Pentru aceasta pledează gîndirea armonică (cadenţa autentică, formulele de contradominantă etc.) şi aspectele melodice care se constituie pe arpegiu (mai ales la clasici). Cît priveşte tetracordul superior, este şi el adesea cadrul pentru geneza unor motive tetracordale.

In definitiv, ionicul şi eolicul nici nu sînt cele mai frecvente moduri utilizate în creaţia Renaşterii. Atributele tonalităţii majore apar mai frecvent prin mixolidic, iar cele ale minorului prin doric. Toţi compozitorii, şi mai ales P a l e s t r i n a, probează prin frecvenţă mixolidicul şi doricul.

Referitor la tonalitatea minoră, fenomenul este şi mai tranşant. Elementul cel mai important este acordul minor pe treapta I, apoi realizarea unei sensibile pentru finală (exceptînd frigicul, care avea sensibilă superioară). Nu numai că eolicul nu se impune, dar în evoluţia către tonalitate vor supravieţui şi se vor încadra toate formele celor trei moduri minore (doric, frigic, eolic), rămînînd în fine, în cadrul tonalităţii, cele trei aspecte ale tetracordului superior (de la dominantă la tonică):

- a r m o n i c, născut din alterarea treptei a VII-a pentru acordul de dominantă în eolic:

Ex.4 Palestrina, O che splendor



- m e l o d i c, păstrat din figuraţia cadenţială în cadrul doricului cu treapta a VII-a alterată suitor:

Ex.5 Lassus, Serve bone

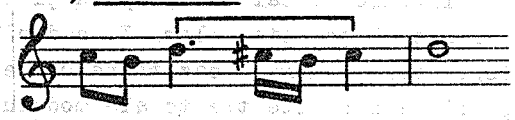
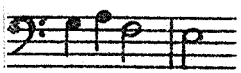


Figura va fi preluată şi de eolic, care, astfel, va altera şi treapta VI-a suitor;

- n a t u r a l, care conservă tetracordul inferior al modului frigic:

Ex.6 Palestrina, Missa Repleatur os meum laude, Gloria (măs. 44-45)



Acest tetracord e atît de vehiculat în compoziţia tonală, încît el apare şi ca tetracord superior în cadrul majorului (mol-dur), numit în teorie major melodic, sau în pentacordul inferior, ca treaptă napolitană (acord de sextă napolitană)[7]. Desigur, ascuţirea simţului funcţional nu este uniformă la toţi compozitorii, la toate şcolile. Cercetarea lucrărilor acelor compozitori situaţi la confluenţa celor două sisteme tonale, însă, îndeosebi a lui C. Monteverdi, G. G a b r i e l i , E. C a v a l i e r i, cu elemente renascentiste şi baroce în etapele creaţiei lor, relevă evident că toate modurile din g e n u s n a t u r a l e şi toate cele din g e n u s m o l l e devin tonalităţi. In consecinţă, nu apare o singură tonalitate majoră (D o), ci toate cele trei moduri (ionic, lidic, mixolidic)

---

7. Vezi: Gh. F i r c a, Fazele modale ale cromatismului diatonic, Ed. muzicală, Bucureşti, 1966, p.51.

devin tonalităţi (D o, F a, S o l, S i b e m o l), adăugîndu-se şi altele, provenite din practica transpoziţiei muzicii f i c t a (R e etc.). Tot aşa, şi în cazul tonalităţilor minore: se transformă concomitent eolicul de pe l a (l a m i n o r), doricul de pe r e (r e m i n o r), frigicul de pe m i (m i m i n o r), doricul de pe s o l - g e n u s m o l l e (s o l m i n o r), adăugîndu-se, ca şi în cazul majorului, cele transpuse conform muzicii f i c t a.

Un alt aspect, ţinînd de evoluţia tuturor modurilor către sistemul tonal-funcţional, este şi fenomenul modulaţiei. In retorta creaţiei polifonice vocale se prepară şi acest colosal mijloc de expresie al tonalităţilor. In cadrul fiecărui mod (mai bine zis, în orice lucrare bazată pe orice mod), prin procedeul cadenţării la diferite trepte ale modului se realizau adesea şi „mici incursiuni pe tărîmul altor moduri"[8], germenii viitoarei modulaţii.

In felul acesta, masa totală a modurilor polifoniei vocale evoluează pas cu pas către masa tonalităţii. Procesul e de durată (cca. 3-4 secole), de vreme ce la B a c h se mai întîlnesc încă reminiscenţe modale în armonie şi melodie[9], iar unele formule modale (tetracordul frigic) dăinuie şi în romantism, încă înainte ca B r a h m s sau B r u c k n e r să agreeze conştient unele relaţii modale, iar L i s z t să introducă un nou modalism, cel al muzicii populare.

Concluzionînd referitor la problema pusă de prezenta lucrare, credem că orientarea indicată de noi în aprecierea evoluţiei modurilor polifoniei vocale către sistemul tonal major-minor baroc, clasic şi romantic, este în măsură a indica termenii evitării unor erori care dăinuie încă, producînd îngustime de vedere şi confuzii în înţelegerea preluării unei epoci de către cea următoare.

---

8. K. J e p p e s e n, op.cit., p.173. Referitor la acest aspect, M. Eisikovits merge chiar mai departe, vorbind de „Modulaţia intermodală", într-un paragraf special cu acest titlu, arătînd relaţiile modulatorii între moduri (M. E i s i k o v i t s, op.cit., pp.173-175).

9. Vezi: Gh. F i r c a, op.cit., pp.44-50.

L'évolution des modes polyphoniques vocaux de la Renaissance vers le système tonal-fonctionnel majeur-mineur

Constantin Rîpă

Résumé

Le travail classifie un problème théorique - celui de la modification des modes renascentistes en modes majeur-mineur avec des attributs tonals et fonctionnels des époques suivantes. Tout en signalant l'erreur véhiculée dans les traîtés de théorie de la musique, qui expliquent l'origine des tonalités dans le mode ionique et éolian· de la polyphonie vocale, l'auteur démontre que dans la création musicale l'évolution de tous les modes par le système de cadence harmonique tend vers le système tonal-fonctionel. De là il s'en suit que la tonalité se constitue en dernière instance (au XVII-e siècle) comme une synthèse de tous les modes polyphoniques vocaux.

Die Entwicklung der vokalen polyphonen Tonarten der Renaissance zum tonal-funktionalen Dur-Moll-System

Constantin Rîpă

Zusammenfassung

Die Abhandlung klassifiziert ein theoretisches Problem - jenes der Verwandlung der Renaissance-Tonarten in Dur-Moll-Tonarten mit tonal-funktionalen Attributen in den folgenden Zeitabschnitten. Der Verfasser weist auf den Irrtum hin, der durch die Lehrbücher für Musiktheorie verbreitet wurde, indem diese den Ursprung der Tonarten im ionischen und äolischen Modus der vokalen Mehrstimmigkeit erklärten, und beweist, dass im Musikschaffen die Entwicklung sämtlicher Tonarten durch das System der harmonischen Kadenzierung zum tonal-funktionalen System hinführt. Dementsprechend entsteht die Tonalität letztlich (im 17. Jahrhundert) als eine Synthese sämtlicher vokalen polyphonen Tonarten.

The evolution of the vocal poliphonic modes of the Renaissance, towards the tonal-functional major-minor system

Constantin Rîpă

Summary

The paper makes clear a theoretical problem - that of transforming the Renaissance modes into major-minor modes with

tonal-functional attributes in the following epochs. Showing the error vehicled by the treatises of the theory of music, which explains the origin of tonalities in the ionian and eolian modes of vocal poliphony. The author demonstrates that in musical creation, the development of all modes through the system of harmonic cadencing tends towards the tonal-functional system. Thus, the tonality ultimately constitutes itself (in the 17th century) as a synthesis of all poliphonic vocal modes.

UNELE ASPECTE PRIVIND SONORITATEA PIANULUI ÎN RAPORT CU COLORISTICA ORCHESTREI SIMFONICE

Albert Györbiró

In general, lucrările despre arta pianistică (diferite cărţi cu profil de metodică, pedagogie, psihologie şi altele) abordează problemele legate de interpretarea pianistică în diverse ipostaze, comentînd evoluţia instrumentului, tehnica instrumentistului şi consacrînd capitole interesante imaginii artistice, factor esenţial al interpretării. Totuşi, problematica instrumentului este tratată foarte des în mod izolat, fără a se ţine cont de evoluţia celorlalte instrumente.

Problemele sonorităţii pianului sînt în mod dialectic legate de cele ale orchestrei simfonice. Pentru evidenţierea acestor legături este de mare importanţă:

a/. sublinierea influenţelor reciproce dintre pian şi orchestra simfonică şi

b/. accentuarea unor aspecte deosebite ale sonorităţii multilaterale a pianului - determinate parţial de influenţa ansamblului simfonic.

Rolul pe care l-au avut instrumentele orchestrei simfonice asupra sunetului pianistic este explicat prin însăşi etimologia termenului de „simfonie", care a însemnat la grecii antici intervale consonante (octava, cvinta, cvarta pithagoreică şi platonică, la care s-a adăugat mai tîrziu terţa ptolemeică)[1]. La romani, se înţelegea prin această noţiune un instrument care acompania în octave muzica vocală[2]. De asemenea,

---

1. H. S e e g e r, Musiklexikon, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1966, vol.II, p.466; x x x Larousse de la musique, Paris, 1957, vol.II, p.389.

2. G. S c h i l l i n g, Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal Lexikon der Tonkunst (1840-42). Vezi Szabolcsi-Tóth, Zenei Lexikon, Ed. Győző Andor, Budapesta, 1930, vol.II, p.566, resp. 460.

în secolul al VII-lea, cuvîntul „simfoniaci" se referea la corurile de băieţi care acompaniau la octavă corurile bărbăteşti în biserici. H u c b a l d u s deosebeşte simphonia (consonanţa) şi diaphonia (disonanţa)[3]. Fără a intra aici în amănunte nelegate de subiectul tratat, este totuşi interesant de remarcat faptul că în secolele XIV - XV termenul de simfonie era întrebuinţat mai ales pentru piese polifonice instrumentale (mai rar vocale); G i o v a n n i G a b r i e l i demonstrează în lucrarea sa Sacrae Simphoniae (1597) o colaborare sonoră a mai multor instrumente. H. R i e m a n n vorbeşte despre o aducere la un numitor comun a lucrărilor instrumentale cu cele vocale[4].

Raportul dintre clavicord, cembalo, virginal, pian, pe de o parte, şi diferitele forme orchestrale, atît ca timbru cît şi ca sonoritate, a fost puternic influenţat de evoluţia şi semnificaţia simfonismului. A. C a s e l l a şi V. M o r t a r i arată că „foarte mult timp, raporturile dintre pian şi orchestră au fost acelea ale unui instrument solistic acompaniat de orchestră"[5]. Trebuie menţionat însă că această afirmaţie se referă în special la concertele pentru pian şi orchestră ale unor compozitori din epoca apogeului virtuozităţii instrumentale. In concertele lui C h o p i n, S c h u m a n n, L i s z t ş.a., performanţele tehnice şi artistice erau hotărîtoare; nu se putea vorbi de o influenţare reciprocă între pian şi orchestră, rolul acesteia din urmă fiind cu totul secundar.

Spre deosebire de această situaţie, în epoca barocului, ca de altfel şi în creaţiile unor compozitori ca B e e t h o v e n sau B r a h m s, relaţia dintre pian şi orchestră se prezintă altfel, ambele avînd aceeaşi importanţă, sau un rol asemănător. In concertele pentru pian (clavicord) şi orchestră de

---

3. S z a b o l c s i - T ó t h, op.cit., vol.II, p.566.

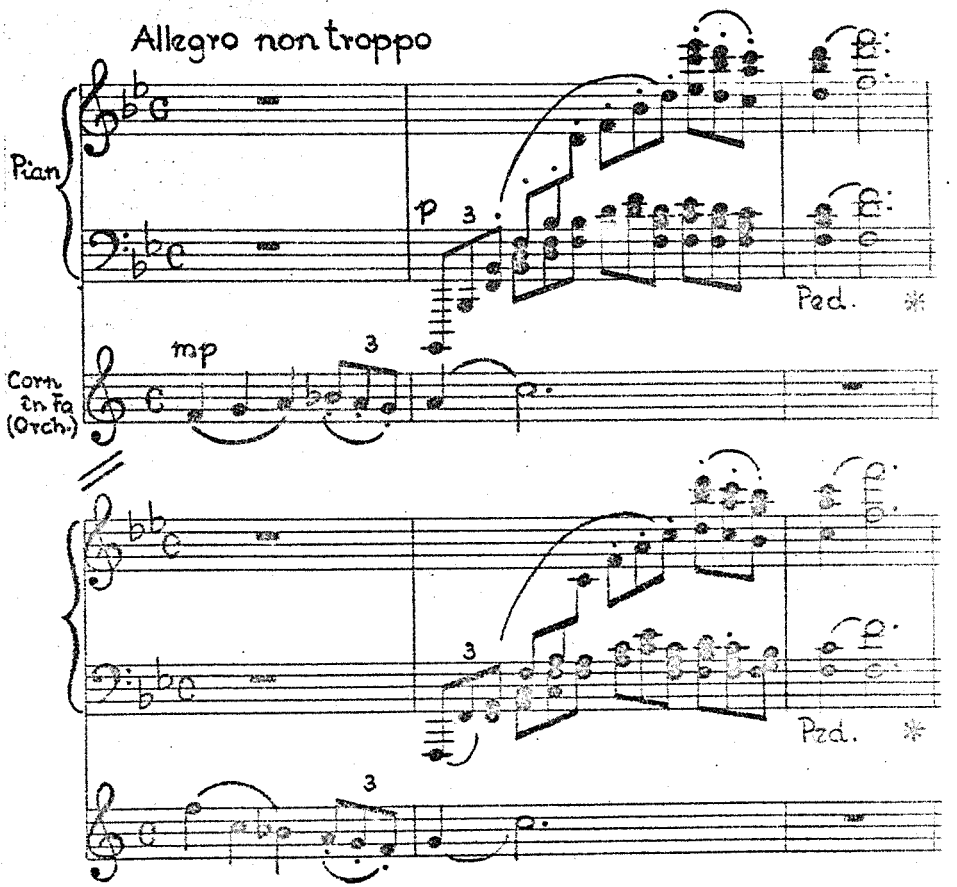
4. H. R i e m a n n, Musik-Lexikon, Schot 's Söhne, Mainz, 1967, p.924.

5. A. C a s e l l a, V. M o r t a r i, Tehnica orchestraţiei contemporane, (trad.rom.), Ed. muzicală, Bucureşti, 1965, p.190.

B a c h, acest lucru se explică probabil prin construcţia instrumentului solistic, care nu permitea realizarea unei sonorităţi competitive cu orchestra, iar la alţi compozitori - printr-o nouă concepţie artistică (Concertul nr.5 de Beethoven, Concertul în Si bemol major de Brahms ş.a.). S-a ajuns astfel la o „democratizare" a raporturilor dintre instrumentistul solist şi ansamblu, aceasta fiind perfect ilustrată în unele concerte pentru pian şi orchestră mai recente (Variaţiuni simfonice de C é s a r F r a n c k, concertele pentru pian şi orchestră de P r o k o f i e v, B a r t ó k, B r i t t e n ş.a.).

Dialogul de o incomparabilă expresivitate între pian şi orchestră (reprezentată prin instrumentul corn), cu prezenţa

Ex.1



efectului de ecou, pe care îl găsim la începutul Concertului Nr.2 în Si bemol major de Brahms (exemplu cunoscut), ilustrează următoarele aspecte ale sonorităţii pianului:

- egalitatea rolului acestuia cu cel al orchestrei, prin continuarea motivului introdus de corn,
- apariţia efectului de ecou la octavă în spiritul clasic („simfonic"),
- posibilitatea pianului de a imita coloristica diferitelor instrumente (corn): /exemplul pe pagina anterioară/.

In condiţiile apropierii importanţei rolului celor două modalităţi de expresie artistică (pian şi orchestră), în mod firesc, influenţele reciproce au crescut în intensitate.

Un punct esenţial în dezvoltarea sonorităţii celor două forme de manifestare muzicală şi a interdependenţei lor îl constituie epoca barocului. Bach ne oferă exemple grăitoare pentru a sublinia că timbrul pianului (clavicordului)[6] era mult influenţat de posibilităţile coloristice ale orchestrei de coarde (Concertele în re minor, fa minor şi altele). In prefaţa la Inventii şi Sinfonii, el arăta intenţia de a dezvolta, printre altele, modul „c a n t a b i l de a cînta"[7] (dorind să oglindească cele mai variate stări sufleteşti).

Folosirea instrumentelor de suflat în acompaniamentul concertelor pentru pian din perioada clasicismului vienez a adus schimbări esenţiale în scriitura textelor muzicale dedicate acestui instrument. Concertele pentru pian şi orchestră de H a y d n[8] (indiferent de valoarea lor) şi M o z a r t au condus la reproducerea (Nachahmung) unor posibilităţi ale diverselor instrumente la pian; atacul scurt, sec, al flautului, oboiului, cornului, trompetei se oglindeşte în pasajele de staccato şi staccatissimo, în diferite registre, din lucrările compozitorilor respectivi. Introducerea clarinetului de către Mozart în lucrările de cameră şi în cele orchestrale a in-

---

6. „Pianul de astăzi poate fi privit ca fiind un clavicord perfecţionat" (W. L a n d o w s k a). A se vedea S. T o d u ţ ă, Formele muzicale ale barocului, Ed. muzicală, Bucureşti, 1973, vol.II, p.27.

7. Sublinierea este a lui Bach însuşi.

8. Utilizarea mai multor instrumente se petrecea paralel cu procesul de perfecţionare a acestora.

fluenţat în mod decisiv atacul pianistic. Frazele lungi, legaturile expresive, portamentele care implică un tuşeu catifelat la pian (Concertele în do minor, KV 491, Mi bemol major, KV 482, Cvintetul în La major şi altele) sînt dovada acestei influenţe.

In timpul lui Beethoven, sonoritatea instrumentului, mult influenţată pe de o parte de coloristica orchestrei simfonice, pe de altă parte de necesităţile componistice, a dus la perfecţionarea lui tehnică; s-a născut „Hammerklavier"-ul, la care - deşi în mod limitat - s-a atins, cu ajutorul pedalei, posibilitatea realizării diferitelor culori orchestrale. Evoluţia tehnică nu s-a oprit însă; s-a realizat pianul actual, cu mecanică engleză, care a mărit în mod considerabil posibilităţile sonore ale instrumentului, oferind mijloace noi de exprimare. K a l k b r e n n e r arăta că sonoritatea pianului poate fi modificată mai mult decît a oricărui alt instrument, combătînd concepţia fizicienilor, care susţineau că timbrul sonorităţii pianistice depinde numai de modul de atac[9]. Tocmai datorită posibilităţilor multilaterale, pianul este considerat de către remarcabilul pianist şi pedagog H. N e u h a u s drept cel mai bun actor dintre toate instrumentele: „Sînt îndemnat ca în toate orele de curs să le amintesc elevilor despre orchestră, să le sugerez sonorităţile orchestrale. Le spun: pianistul şi pianul sînt în acelaşi timp 1. dirijorul (minte, inimă, auz); 2. orchestranţii (ambele mîini cu cele zece degete, ambele picioare pentru cele două pedale) şi 3. o garnitură de instrumente"[10].

In multe cazuri, compozitorii pretind folosirea acestor multiple posibilităţi ale pianului prin indicaţiile date; E n e s c u indica modalităţi de interpretare, precizînd: „con una sonorità aquatica", „luminoso", „mormorando", „delicatamente", „quasi campana" etc. Asemenea indicaţii găsim şi în operele compozitorilor S a i n t - S a ë n s, Prokofiev,

9. F. K a l k b r e n n e r, Méthode pour apprendre le pianoforte à l'aide du guidemains, Paris, 1830; vezi G á t J ó z s e f, Zongorametodika, Zenemükiadó, Budapesta, 1978, p.14.

10. H. G. N e u h a u s, Despre arta pianistică, Ed. muzicală, Bucureşti, 1960, pp.72-73.

R a v e l ş.a.

Unii autori din secolul al XX-lea dau indicaţii pentru a folosi instrumentul asemenea harpei sau unor instrumente de percuţie. D e b u s s y (autorul acelor fascinante Dansuri sacre şi profane pentru harpă şi orchestră de coarde, a căror parte solistică poate fi interpretată şi la pian) era conştient de posibilităţile pianului de a imita harpa, ceea ce se reflectă în partitura unor piese pentru pian, ca Reflêts dans l'eau, Les voiles, unele Studii „pour les agréments" şi „pour les arpèges composés" etc. De asemenea, la Ravel, această posibilitate de a imita se reflectă în special în Concertul pentru mîna stîngă, piesa Valea clopotelor şi altele. Acelaşi lucru se constată şi în unele opere ale compozitorului rus Al. S k r i a b i n (Sonatele nr.4, 9, unele preludii etc.).

De altfel, utilizarea pianului asemănător harpei apare şi la compozitorii mai vechi, ca spre exemplu în Studiul op.25 nr.1 de Chopin, Harfen-Etude, sau piesa Jeux d'eau à Villa d-Este de L i s z t.

Apropierea mare dintre pian şi diferitele instrumente de percuţie, în sensul interdependenţei lor, este cu atît mai evidentă cu cît pianul este în esenţă tot un instrument de percuţie. Acesta poate imita cele mai variate şi specifice sonorităţi de percuţie. Astfel, pianul continuă atmosfera creată de trianglu cu tema a treia a Concertului în Mi bemol major de Liszt. Compozitorul dă şi indicaţii în acest sens, prin recomandarea de a se cînta „capriccioso scherzando". Sunetele din bas ale pianului din partea introductivă a Concertului Nr.2 de R a c h m a n i n o v se contopesc cu scriitura orchestrală, sugerîndu-ne sunetele clopotelor, cu un tragism inerent.

Compozitorii secolului al XX-lea folosesc cu precădere pianul ca instrument de percuţie. Acest lucru este ilustrat în compoziţiile lui Bartók - Sonata pentru două piane şi percuţie şi, în special, coda primei părţi din Concertul Nr.2 pentru pian şi orchestră - precum şi în operele compozitorilor J o l i v e t, H i n d e m i t h, Prokofiev. Hindemith dă indicaţia: „consideră pianul ca un soi de baterie perfec-

ţionată şi acţionează în consecinţă!"[11]. Compozitorul american E. V a r è s e a scris o întreagă lucrare, Ionizare, numai pentru instrumente de percuţie, incluzînd şi pianul.

Legătura dintre sonorităţile pianului şi ale altor instrumente s-a exprimat în chip desăvîrşit în multe lucrări de muzică de cameră. Triouri, cvartete, cvintete, septete semnate de Haydn, Mozart, Beethoven, S c h u b e r t, S c h u m a n n, Saint-Saëns şi alţii, ilustrează acest fenomen. Contactul este exprimat şi în concertele de pian, scrise pentru solo şi formaţii camerale (concertele barocului, Concert de cameră pentru pian, vioară şi treisprezece instrumente de suflat de A l b a n B e r g şi Kammermusik No.2 - Klavierkonzert de P. Hindemith).

Pe de altă parte, influenţa pianului asupra ansamblului simfonic este de asemenea foarte mare; acest lucru se datorează faptului că, deşi pianul poate evoca aproape orice instrument, nu-şi pierde personalitatea, realizînd, pe lîngă posibilităţi sonore asemănătoare celor simfonice, culori inedite, proprii. Această influenţă asupra ansamblului simfonic se realizează uneori indirect, compoziţiile orchestrale fiind scrise (şi orchestrate) în spirit pianistic. Alteori, pianul apare în cadrul orchestrei, modificînd echilibrul acesteia prin sonorităţile ambitusului specific extrem de mare (sumbre în registrul grav, scînteietoare în registrul acut) şi prin efectul de pedală.

In unele lucrări ale secolului al XX-lea, numite de A. Casella şi V. Mortari „anti-impresioniste", pianul are un rol de cea mai mare importanţă în ansamblul simfonic; spre exemplu: Petruşka, Nunta, sau alte lucrări de I. S t r a v i n s k i, Serbări romane de O. R e s p i g h i etc.

Ex.2 Stravinski, Simfonia psalmilor

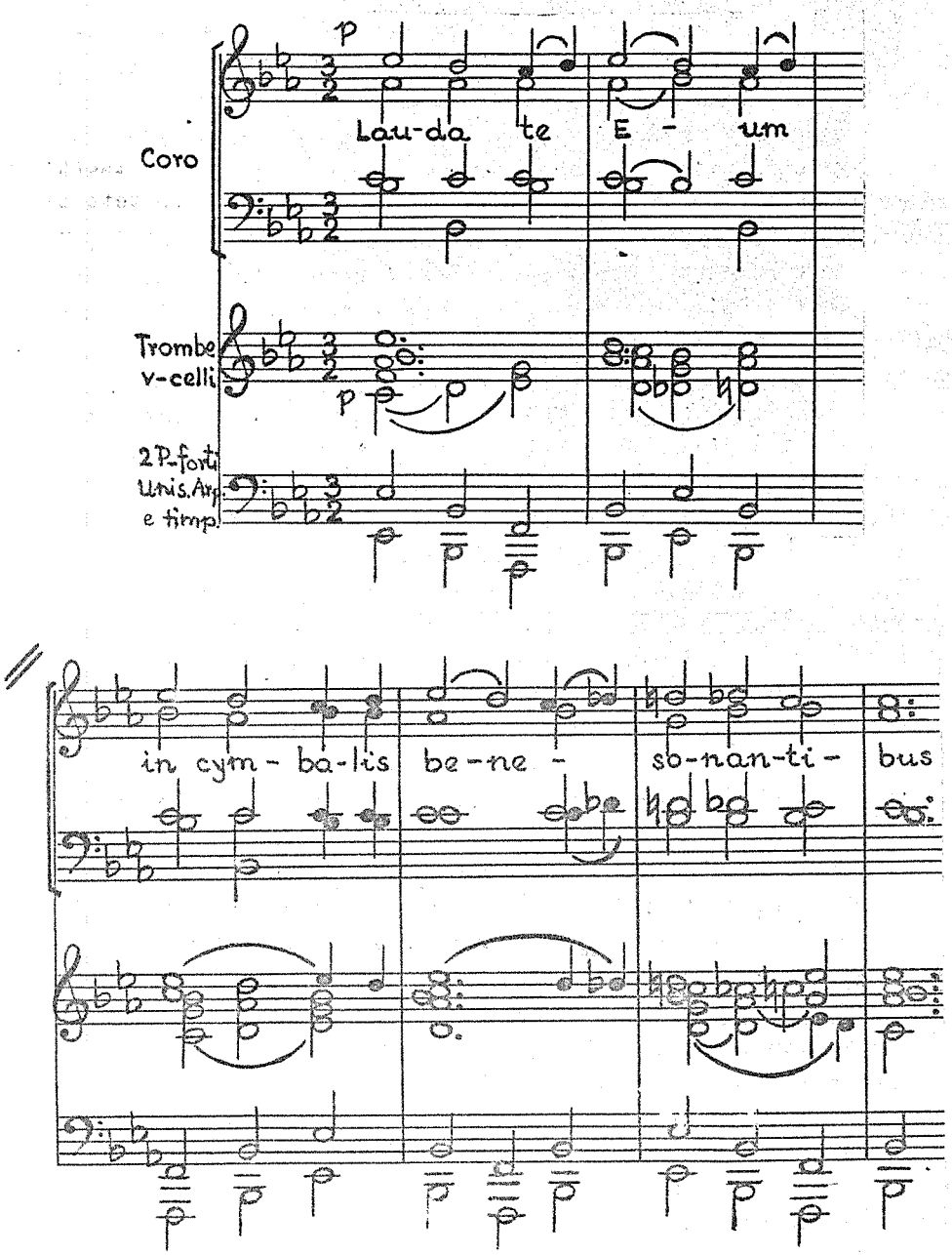
/exemplul pe pagina următoare/

Interacţiunea dintre orchestra simfonică şi pian se realizează pe baza conexiunii inverse (noţiune folosită în unele ştiinţe sub numele de „feed-back"), reprezentînd totodată o formă de contact între societate şi individ:

---

11. P. H i n d e m i t h, Suita pentru pian, (1922).

Ex.2 Stravinski, Simfonia psalmilor



ansamblul orchestral (societate) ⟶ pian
orchestră (societate) ⟵ pianist (individ).

Cele două forme de manifestare muzicală fiind strîns legate, corelaţia dintre ele are şi un caracter social; acestea trebuie cercetate prin prisma continuei lor interdependenţe.

Un factor de cea mai mare importanţă, care asigură contactul dintre orchestră şi pian, îl constituie - pe lîngă natura sonorităţii interdependente - modul asemănător de construcţie al lucrărilor în privinţa verticalităţii, spre deosebire de orizontalitatea construcţiei unor opusuri, scrise în mod exclusiv pentru instrumente de suflat sau coarde, fără acompaniament (sonate solo ş.a.).

Timbrul însuşi este diferenţiat în mod vertical, în planuri diferite, apărînd culori deosebite. Dacă posibilităţile extrem de bogate ale orchestrei sînt parţial realizabile şi la pian, se poate vorbi şi despre folosirea orchestrală a pianului, de la Beethoven încoace (G. S o l o m o n)[12]. A. R u b i n s t e i n afirmă despre pian: „Credeţi că este un singur instrument? Sînt în el o sută de instrumente!"[13]. Diferenţierile timbrale şi modul varietăţilor de expresie realizabile la pianul modern (capabil - aşa cum s-a arătat - de a imita orchestra) pot duce nu numai la aplicarea legii adaptării, ci şi la realizarea unor contraste: „Elementele timbrale contrastante (...) prin suprapunerea mai multor linii timbrale diferenţiate constituie adesea un adevărat contrapunct coloristic"[14].

In creaţiile contemporane, deşi pianul este adînc legat de noţiunea de simfonism - ceea ce înseamnă prin excelenţă consonanţă -, şi-au găsit loc ca mijloace de expresie artistică frecvent utilizate disonanţele. Un moment extras din lucrarea Ionizare de E.Varèse poate fi considerat ca edificator privind folosirea disonanţelor şi introducerea unor efecte sonore noi:

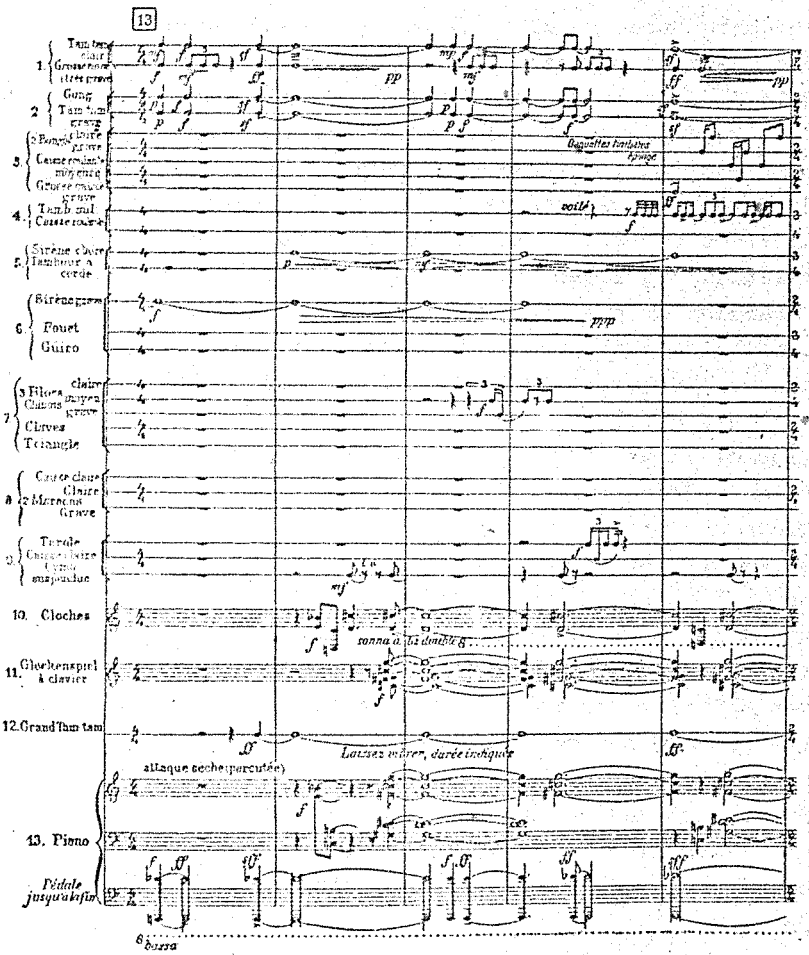
---

12. G. S o l o m o n, Obiectivism şi subiectivism în interpretarea muzicală, în: Muzica, Bucureşti, nr.8/1972, p.20.

13. Vezi: H. G. N e u h a u s, op.cit., p.62.

14. O. L e f t e r e s c u, Tendinţe coloristice în literatura contemporană a pianului, în: Lucrări de muzicologie, vol.2, Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1966, p.291.

Ex.3



Unii compozitori contemporani folosesc în creaţiile lor, pe lîngă intervale disonante, efecte sonore aparţinînd domeniului zgomotelor. Este firesc ca sonoritatea pianului (în raport cu celelalte instrumente) să evolueze paralel cu dezvoltarea construcţiei muzicale . Fiecare din ne curentele muzicale mai importante prezintă un alt raport coloristic între pian şi ansamblu.

Noile raporturi coloristice pe care le marchează pe plan expresiv anumite curente ale componisticii moderne în privinţa utilizării pianului demonstrează folosirea acestuia uneori

în mod excesiv (muzica aleatorică) sau denaturat (pianul preparat). A existat şi o tendinţă de a se construi un pian cu sferturi de ton, avînd şi o coloristică specială. Dar şi acestea ar trebui cercetate cu grijă, pentru că ele exprimă pe de o parte cerinţe componistice, iar pe de altă parte reprezintă necesitatea îmbunătăţirii instrumentelor.

Quelques aspects concernant la sonorité du piano par rapport au coloris de l'orchestre symphonique

Albert Györbiró

Résumé

Après le commentaire des certaines possibilités sonores du piano en combinaison avec le coloris de l'orchestre symphonique et après l'analyse de l'éthimologie du terme de „symphonisme" - premier élément de liaison entre ces formes de manifestation musicale - on passe à l'analyse des rapports concrets, tout en soulignant l'existence des influences réciproques. Parallèlement au changement des rapports entre le piano et l'orchestre au cours du temps, on a abouti aussi à un élargissement de l'attribut de symphonique; il est concluant dans ce sens la comparaison de l'exemple no.1 (l'utilisation du phénomène de la répétition à l'octave, réalisé par d'autres instruments dans le Concerto no.2 pour piano et orchestre de Brahms) avec l'insertion du piano parmi les instruments de percussion (dans la pièce Ionisation de Varèse).

Einige Betrachtungen über den Klavierklang in Beziehung zur Klangfarbe des symphonischen Orchesters

Albert Györbiró

CONSERVATORUL „G. ENIMA" BIBLIOTECA

Zusammenfassung

Der Verfasser erörtert die klanglichen Möglichkeiten des Klaviers in seiner Kombinierung mit der Klangfarbe des symphonischen Orchesters. Nach einer Analyse des ethymologischen Begriffs „Symphonismus" - als erstes Glied der Verbindung zwischen diesen Formen musikalischer Äusserung - werden die konkreten Beziehungen untersucht und die Existenz einer gegenseitigen Beeinflussung festgestellt.

Im Verlauf der Zeit erfolgt eine Änderung der Beziehungen zwischen Klavier und Orchester und gleichzeitig eine Erweiterung des symphonischen Attributes. Aufschlussreich in diesem Sinne ist der Vergleich zwischen Beispiel 1 (Brahms, Konzert

Nr. 2 für Klavier und Orchester), wo eine Wiederholung in der Oktave durch andere Instrumente angewandt wird, und Beispiel 3 (E.Varèse, Ionisation), wo dem Klavier Schlaginstrumente zur Seite gestellt werden.

Some aspects regarding the sonority of the piano in relation to the colour of the symphonic orchestra

Albert Györbiró

Summary

Commenting upon certain sonorous possibilities of the piano combined with the colour of the symphonic orchestra, following the analysis of the term „symphonism", the first link between these forms of musical manifestation, the author procedes to analyzing the concrete relations, showing the existence of mutual influences. Along with the change in the piano-orchestra relations, the author arrives to a widening of the atribute of symphonic; in this regard it is conclusive the comparison of example no.1. The use of the repetition phenomenon at an octave, achieved by other instruments in the 2-nd Concerto for piano and orchestra by Brahms with the inclusion of the piano within the percussion instruments (in the piece: Invitation by E.Varèse).

ASPECTE ALE NOTAŢIEI DIVIZIUNILOR DE TON ÎN CREAŢIA LUI GEORGE ENESCU

Romeo Ghircoiaşiu

Structura microintervalică a tonului se impune ca o preocupare tot mai constantă în teoria muzicală din primele decenii ale secolului al XX-lea, prin B u s o n i (1907), M a g e r (1916), H á b a (1922) şi alţii. In muzica românească, teoria întîlnea o realitate folclorică ce nu a întîrziat să se impună ca sursă a gîndirii muzicale în creaţia cultă.

G e o r g e E n e s c u, adînc integrat în fondul sonor ancestral şi totodată în climatul de mare elevaţie al artei moderne, a adoptat cu mare sensibilitate valenţele melodice şi ritmice difuze în melosul popular, reţinîndu-le în structura sonoră a artei sale şi în parametrii oricum limitaţi ai sistemului notaţional adoptat.

Dintre aceste realităţi sonore ascunse în lumea sunetelor, Enescu a sesizat luminile şi culorile, umbrele şi penumbrele, nuanţele lor cele mai fine, în devenirea evanescentă a sunetelor. Şi, implicit, cele ce corespundeau ideilor devenite actuale ale microintervalelor. Este o epocă în care marele său prieten B é l a B a r t ó k spunea cu o viziune prospectivă cutezătoare: „Timpul diviziunii semitonului în (poate infinite) fragmente va veni - dacă nu în zilele noastre, poate peste decenii sau secole" (1920).

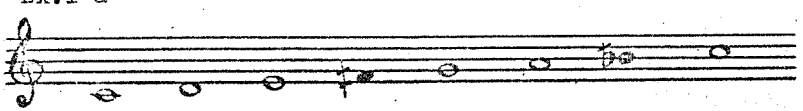
Enescu, în această epocă, lucra intens; combustiunea atinsese curbe maxime la opera vieţii sale, Oedip, şi va da de îndată după descătuşarea acestui travaliu creator paginile de transparenţă dar de aceeaşi intensă trăire a sonatelor pentru pian, vioară şi violoncel. Dintre acestea, cea de a III-a Sonată pentru pian şi vioară op.25 (1926) va interesa în mod deosebit studiul nostru.

Peste cîţiva ani, compozitorul şi eminentul muzicolog D.

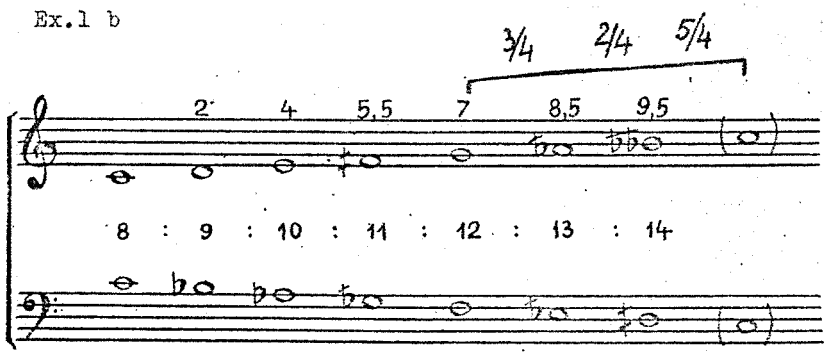
C u c l i n va aborda el însuşi problema structurii sunetelor, în Tratatul său de estetică (1933)[1], şi, mai tîrziu, într-un studiu: Introducere în sistemul „sfert de ton" (1957)[2]. In cercetările sale, Cuclin reia ideile acustice pitagoreice, integrate într-o gîndire ce nu excludea nici melosul popular, nici cîntarea bizantină - lumi sonore ce cuprind complexe fenomene microintervalice şi care au dat muzicologiei româneşti precursori prestigioşi ai problemei. Amintim doar pe M a c a r i e (Teoreticon, 1823) şi A. P a n n (Bazul teoretic, 1845). In timp ce primul adopta diviziunea octavei în 68 de come, clasificînd intervalele în tonuri de 12, 9 şi 7 come, cel de-al doilea relua teoria arabă şi indiană de 22 diviziuni şi tonuri de 4, 3 şi 2 sferturi. Este poate o coincidenţă faptul că teoria lui Cuclin adoptă tonul de 9 come, ce corespunde cu tonul mic din concepţia lui Macarie, deoarece punctul de plecare al lui Cuclin este gîndirea pitagoreică şi, după propria lui expresie, neo-pitagoreică.

In cele ce urmează, vom încerca să analizăm arta enesciană pornind de la aceleaşi realităţi acustice relevate de către muzicologia contemporană.

Ex.1 a



Ex.1 b



1. D. C u c l i n, Tratat de estetică muzicală, Bucureşti, 1933, p.34.

2. D. C u c l i n, Introducere în sistemul „sfert de ton", în: Muzica, Nr. 2/1957, p.7.

1. Se ştie că intonaţia exactă a unora dintre armonicele unui sunet este incompatibilă cu sistemul temperat. In mod deosebit, sunetele nr.7, 11, 13 manifestă acest fenomen. Ele se apropie ca intonaţie de si♭, fa♯ şi la♮. Adoptînd într-o gamă aceste trepte în locul celor diatonice, vom obţine o structură microintervalică. Varianta descendentă reia aceleaşi intervale, în ordine inversă. Desigur că apelul la sferturi de ton (sau 3/4 de ton) este doar convenţional. Inălţimea exactă în centi este mai nuanţată. Iată valorile exacte ale acestor trepte:

- nr.7 (septima naturală) = 9,688, în loc de 9,5 adoptat
- nr.11 (tritonul) = 5,513, în loc de 5,5 adoptat
- nr.13 (sexta naturală) = 8,405, în loc de 8,5 adoptat.

Vom remarca în mod deosebit tetracordul superior al gamei ascendente, care prezintă o neobişnuită structură a celor trei intervale ce-l alcătuiesc: 3/4 + 2/4 + 5/4, şi varianta descendentă. E un aspect pe care-l vom întîlni în arta enesciană[3].

2. Variantele obţinute pe această cale sînt o expresie realmente acustică a ceea ce muzicologia contemporană numeşte g a m e a c u s t i c e. Intr-adevăr, înălţimea reală a treptelor IV, VI şi VII este cea dată de seria armonicelor superioare, înălţime naturală ce mai trăieşte vie în multe culturi muzicale europene şi extra-europene. Concepţia uzuală a problemei poate fi revizuită în acest sens pentru întreaga clasă a gamelor acustice, pornind de la menţionata teză neo-pitagoreică. Desigur, concepţia pitagoreică întemeiată pe ciclul cvintelor şi pe limitele extreme ale acestuia (fa♯ şi si♭) continua să justifice sistemul uzual, chiar dacă între cele două sisteme va apărea acel hiatus despre care vorbea Cuclin.

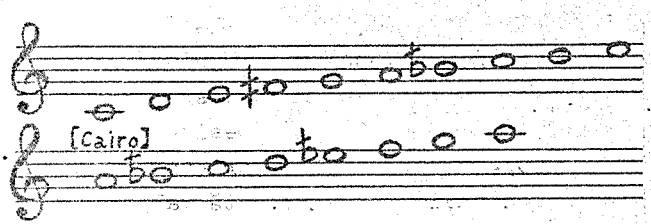
3. Analizînd din alt punct de vedere această structură, constatăm că putem interpreta treptele IV şi VII (neglijînd pe la♮, care e foarte aproape de nivelul diatonic) ca pieni ai unei adevărate structur pentatonice. Sînt treptele mobile ale unei game care, în varianta prezentată, are picnonul la baza ei. Vom remarca în gîndirea enesciană o mobilitate extremă a

---

3. H. R u l a n d, Das Vierteltonsystem zwischen Tonalität und Atonalität, în: Musica, Kassel, nr.4/1975, p.307.

pienilor.

Ex.2



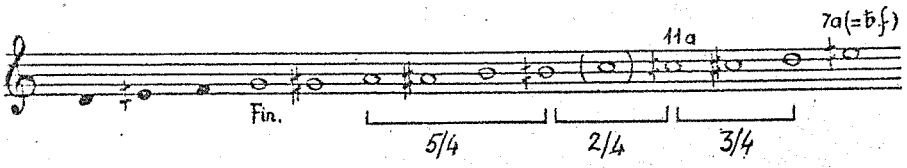
4. Acest substrat latent pentatonic a determinat o anumită codificare a sistemului muzical oriental, propusă cu prilejul Congresului muzicii orientale de la Cairo, din 1932, la care au participat muzicologi prestigioşi ca Béla Bartók, A. Hába, C. S a c h s, H o r n b o s t e l, S t u m p f, L a c h m a n n etc.

5. In sistemul antic grecesc, aceleaşi zone dominate de fa♯ şi si ♭ sînt supuse unei mobilităţi a treptelor ce conduce înspre cromatisme, enarmonii şi sistemul imuabil-nemodulant. Acesta din urmă, în opoziţie cu sistemul perfect (S y s t i m a t e l e i o n), permite integrarea în diatonie a unui inopinant si ♭.

In temeiul acestor consideraţiuni, vom analiza microintervalele din arta lui Enescu şi sistemul de notaţie adoptat.

In general, se adoptă opinia că Enescu atribuie două funcţiuni microintervalelor: a) accentuarea expresiei dramatice a unor momente; b) realizarea caracterului autentic al melosului popular. Cele două modalităţi, însă, nu exclud raportarea la unica sursă folclorică[4].

Ex.3 G.Enescu: Sonata pentru vioară şi pian nr.3, op.25



O primă observaţie pe care o formulăm este cea legată de prezenţa în microintervalica creaţiei enesciene a acelor sunete naturale din seria armonicelor care implică diviziuni de ton:

---

4. O. L. C o s m a, Oedipul enescian, Ed. muzicală, Bucureşti, 1972, p.279.

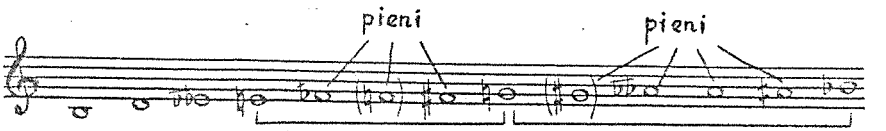
nr.7 sau 11. Menţionăm că Bartók, în Concertul pentru vioară, adoptă nr.11-12-13. De asemenea, vom întîlni acel tetracord particular, prezent în gama acustică menţionată anterior, cu structura: 5/4 + 2/4 + 3/4, sau invers. Un alt tip de tetracord microintervalic enescian are următoarea structură: 3/4 + 4/4 + 3/4 (vezi Ex.6). Este un tip ce ar putea fi interpretat ca varianta neo-pitagoreică a tetracordului cromatic cu secundă mărită la mijloc, care, calculat în sferturi de ton, ar fi: 2/4 + 6/4 + 2/4. Acest tetracord apare în aria Sfinxului în două ipostaze:

l a♮ 3 s o l♯ 4 f a♯ 3 m i, sau s o l♯ 3 f a♯ 4 m i 3 r e♯

(p.99, măs.1 şi p.100, măs.2 din reducţia pentru pian).

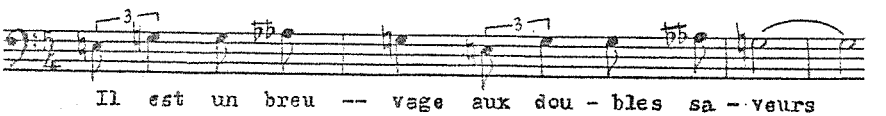
Cît priveşte mobilitatea pienilor, ea cunoaşte o varietate maximă în creaţia enesciană: trei, respectiv patru poziţii ale unui pien pentru un interval de terţă minoră, ce poate fi atribuită în context unei structuri pentatonice sau cel puţin prepentatonice, ca substrat latent.

Ex.4



Un caz particular al pentatonismelor este dublarea cu microintervale a terţei minore, realizîndu-se astfel un pentatonism II, după terminologia lui B r ă i l o i u.

Ex.5

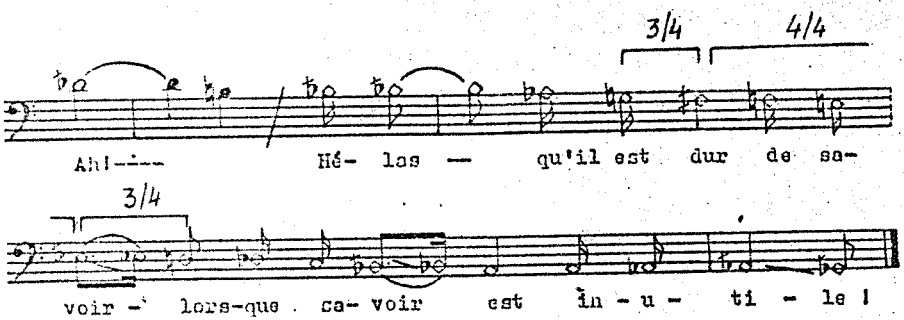


In fine, funcţia expresivă, dramatică, a microintervalelor este evidentă în unele pasaje, ca de exemplu în lamento-ul lui Tiresias din actul III[5]:

---

5. J. V y s l o u ž i l, L'origine, l'apparition et la fonction du quart de ton dans l'oeuvre de Georges Enesco, în: Studii de muzicologie, vol.IV, Bucureşti, 1958, p.257.

Ex.6 G.Enescu: Oedip



Din exemplele date rezultă că Enescu adoptă un sistem temperat de 24 sferturi de ton egale, sistem care renunţă la înălţimile reale ale diverselor armonice, în schimb dă o precizie convenţională sunetelor[6]. In ciuda acestei limite, sistemul adoptat are un număr de avantaje: a) gama temperată de 24 sferturi de ton egale permite un mare număr de transpoziţii; ea poate fi un punct de plecare, o rampă de lansare pentru o nouă cucerire a spaţiului sonor, aşa cum sistemul lui W e r k m e i s t e r a permis cucerirea pe care o semnifică arta lui B a c h şi Clavecinul bine temperat; b) interpretul poate adopta sunetul temperat de sfert de ton şi apoi să realizeze adevărata înălţime, condus de auzul său interior. Este un fenomen prezent şi în cazul sistemului temperat tradiţional, pentru instrumentele de coarde. In cazul microintervalelor,auzul interior este guvernat fie de sensibilitatea folclorică proprie a interpretului, existentă în multe medii sonore, fie prin relaţiile pitagoreice ale sunetului, existente pretutindeni ca fenomen pur acustic, reflectat în auzul interior ca „exercitium arithmeticum occultum", după cum se exprima L e i b n i z. In opoziţie cu concepţia pitagoreică, teoria lui A r i s t o x e n o s adoptă o concepţie distanţial-spaţială a intervalelor, care permite diviziunea mecanică a octavei în 12 sau 24 părţi egale, proprii sistemelor temperate.

Menţionăm că în ultima perioadă a gîndirii sale (1957), Cuclin este de acord cu adoptarea sistemului temperat,cu con-

6.G. W o h l g e m u t h, Die zeitgenössische Musik und ihre Notation, în: Musik und Gesellschaft, nr.4/1975, p.198.

diţia ca să se facă o corelaţie în ambele sensuri cu cel neopitagoreic. Vorbind despre sistemele temperate de 12 diviziuni etc., el arăta că „în negativitatea lor, din sinea lor însăşi, produc finalmente rezultatul pozitiv, că deprinzîndu-ne cu ele, parvin să m l ă d i e z e (s.a.) facultăţile noastre psihofizice, pînă cînd, consecvent cu o reală evoluţie, vom ajunge apţi să percepem - să d i s t i n g e m (s.a.) subtilităţile c o n ş t i e n t e (s.a.), singurele vii şi valabile"[8].

Prin aceste precizări, muzicologia românească şi străină vine să confirme justeţea atitudinii creatoare adoptate de arta lui George Enescu.

Aspects de la notation des divisions de ton dans la création de Georges Enesco

Romeo Ghircoiaşiu

Résumé

Les microintervalles représentent des marches neutres dans la série des harmoniques naturels, qui se situent au-dessous les nombres 7, 11, 13 etc. Dans le système pentatonique, les deux premiers (7, 11) sont de vrais piens, en tant que marches mobiles. Par exemple, pour l'echelle pentatonique I, le no.11 représente la IV-e marche, au-dessous du no.7 - la VII-e marche. Le folklore roumain, tout comme l'art d'Enesco - dans la III-e Sonate pour violon et piano et dans l'opéra d'Oedip - présente de telles microdivisions de 1/4 et 3/4 de ton.

Aspekte der Notierung der Tondivisionen im George Enescus Werk

Romeo Ghircoiaşiu

Zusammenfassung

Die Mikrointervalle stellen neutrale Stufen der Obertonreihe dar, die sich bei den Zahlen 7, 11, 13 usw. befinden. Im pentatonischen System sind die ersten beiden (7, 11) richtige Hilfstöne (pion) als bewegliche Stufen. So z. B. ist für die pentatonische Leiter Nr. 11 die IV. Stufe, während Nr. 7 die VII. Stufe darstellt. Die rumänische Folklore, desgleichen auch

8. D. C u c l i n, op.cit., p.11.

Enescus Musik - in Sonate Nr. III für Violine und Klavier und in der Oper Oedip - weist solche Mikrodivisionen von Viertel- und Dreivierteltönen auf.

Aspects of the notation of the tone divisions in George Enescu's creation

Romeo Ghircoiaşiu

Summary

The microintervals represent neutral steps in the series of the natural harmonics, which lie under the numbers 7, 11, 13 etc. In the pentatonic system, the first two (7, 11) are real piens as movable steps. For instance, for the pentatonic scale, number 11 is the 4-th step, while under number 7 - the 7-th step. The Romanian folklore, as much as Enescu's art - in the 3rd Sonata for violin and piano as well as in the opera "Oedipus" presents such microdivisions of a quarter and three quarters of a tone.

FUNCŢIONALITATEA DIFERITĂ A MICROINTERVALISTICII VOCALE ÎN TRAGEDIA LIRICĂ „OEDIP" DE GEORGE ENESCU

Iuliu Bonna

În legătură cu calitatea expresivă deosebită a muzicii tragediei lirice Oedip **(după poemul lui E d m o n d F l e g),** de E n e s c u, compozitorul însuşi arată că:

„(...) am inventat pentru Oedip un limbaj foarte diferit de cel folosit în Simfoniile mele",[1]

şi, mai departe:

„(...) nu m-am lipsit de dreptul de a folosi pentru el (Oedip) cuceririle muzicii contemporane, nici chiar să anticipez, uneori, întrebuinţînd sfertul de ton, care redă în chip minunat efecte speciale (...)".[2]

Modalităţile de pătrundere ale lui G. Enescu în lumea microintervalisticii vocale vor fi analizate în cele ce urmează, deoarece muzicologia a rămas datoare pînă acum tocmai în domeniul elucidării acestei probleme, deşi există momente notabile de discutare a sferturilor de ton de către unii autori români (ca E. C i o m a c, T. C i o r t e a, C. L. C o s m a şi alţii) sau străini (J. V y s l o u Ž i l şi alţii).

Dorim să cercetăm microintervalica enesciană lămurind formele de microintervalizare întrebuinţate de Enescu, dar şi provenienţa funcţionalităţii microintervalistice diferite, aşa cum acestea se întîlnesc în Oedip, răspunzînd astfel chemării lansate cu ocazia Simpozionului internaţional de muzicologie „G. Enescu" (Bucureşti, 1967), după care

„(...) cercetarea asupra lui Enescu este încă departe de

---

1. B. G a v o t y, Les Souvenirs de Georges Enesco, Ed. Flammarion, Paris, 1955, p. 146.
2. Ibidem.

a fi epuizată."[3]

Sonorităţile microintervalice au şi ele o funcţionalitate proprie; prezintă, ca şi funcţionalitatea tonală sau modală:

- pe de o parte, o s c a r ă m u z i c a l ă, deci extrasul de sunete din care ulterior ia naştere fluxul muzical respectiv,

- pe de altă parte, o o r g a n i z a r e s p e c i f i c ă a materialului sonor, sunetele scării muzicale supunîndu-se, odată cu plasarea lor în fluxul muzical, unui proces gravitaţional de interdependenţă.

In partea vocală a tragediei lirice Oedip, Enescu foloseşte două forme diferite de funcţionalitate microintervalică, aceste fenomene fiind legate în principal de două din personagiile operei.

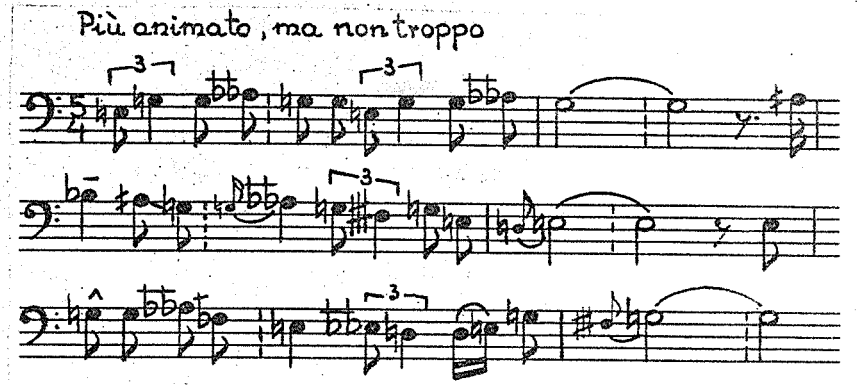
Intr-un anumit fel îşi va cînta, astfel, Oedip nevinovăţia, luptîndu-se cu destinul, şi cu totul diferit va microintervaliza sunetele emise Sfinxul, acest personagiu ireal. De aici reiese că şi scara sunetelor microintervalice folosite de Enescu în ştima lui Oedip va fi diferită de şirul sunetelor extrase din ştima Sfinxului, iar interdependenţa obligatorie a sonorităţilor în funcţionalitatea dată va fi diferenţiată după cum este vorba de vocalizarea măreţului Oedip sau de sonorităţile neobişnuite ale cruntului Sfinx, acest animal-om cu gheare, corp de leu şi aripi.

Cu ajutorul celor două forme diferite de funcţionalitate microintervalică, inspiraţia enesciană va colora tractul dramatic, dovedind prin forma de fixare semiografică a acestei lumi sonore, deosebit de nuanţată, o măiestrie desăvîrşită şi în găsirea exprimării notaţionale.

Melodica microintervalică a lui Oedip se întîlneşte în mai multe părţi ale operei. Un spaţiu sonor mai larg i se afectează acestei melodici în melopeea lui Oedip (actul II, tabl.III, scena 3), melopee intitulată „Cunosc o otravă cu gust îndoit", din care cităm doar primele 6 măsuri:

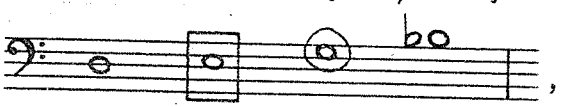
---

3. A. H o f f m a n, Stadiul actual al cercetărilor privind viaţa şi opera lui George Enescu, în: Studii de muzicologie, vol.IV, Ed. muzicală, Bucureşti, 1968, p.346.



Continuarea va aduce cadenţarea pe m i, apoi reluarea întregului fragment.

Extrăgînd sunetele notate obişnuit, se obţine scara:



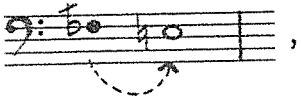
în care finalul este m i, iar al doilea sunet ca importanţă este s o l, un veritabil „tonus curens" sau „corda di recita" al muzicii modale. Pe acest „tonus curens" se articulează majoritatea silabelor textului poetic, sunetul s o l slujind şi momentul opririi semicadenţiale la sfîrşitul primului şi celui de-al treilea rînd melodic.

In jurul celor patru sunete înşiruite mai sus se vor înscrie, după extragerea lor din melodie, şi celelalte sunete, rezultînd următoarea scară de note:

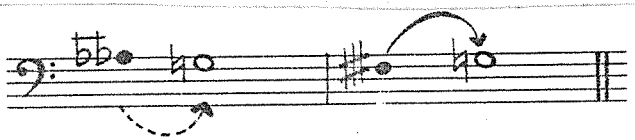
scară din care rezultă o orientare clară a sunetelor microintervalice spre o dirijare a lor în hipersensibile - la sfert de ton - ale sunetelor de bază. De aici şi denumirea care i se poate atribui funcţionalului întîlnit, ca fiind f u n c ţ i o n a l i t a t e a h i p e r s e n s i b i l i z a t ă a m o d a l u l u i m i c r o i n t e r v a l i c (baza modală a scării micşorate recunoscîndu-se, deşi şirul de sunete este incomplet).

Existenţa unei asemenea funcţionalităţi modale hipersensibilizate este asigurată de către Enescu şi prin necesarul semiografic întrebuinţat, notaţia folosind pentru înscrierea sunetelor de schimb hipersensibilizate note derivate din treapta învecinată. După amplasamentul acestor sunete hipersensibilizate, alteraţiile folosite vor fi: de sfert de ton (l a sfert de diez pentru s i bemol):

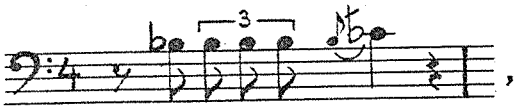
(f a sfert de bemol pentru m i becar):



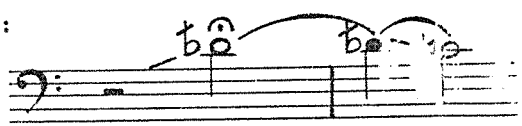
sau de trei sferturi de ton (l a treisfert de bemol pentru s o l becar şi f a treisfert de diez pentru acelaşi s o l becar):



Se poate arăta că această funcţionalitate microintervalistică bazată pe hipersensibilizarea sunetelor de schimb (secundare în scara modală) se poate întîlni în ştima lui Oedip şi în alte părţi ale operei. Pentru exemplificare vor fi amintite însă numai trei fragmente melodice din actul III, scena 15, unde hipersensibilizarea apare fie sub forma unui sunet de schimb nerezolvat (p.191)[4]:

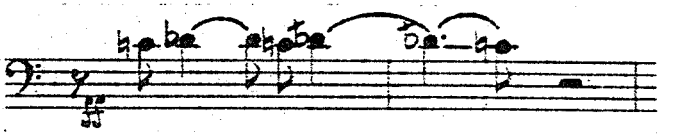


fie ca un sunet de schimb rezolvat, dar atacat printr-un glissando (p.196):



4. Paginaţia se referă (aici şi în continuare) la reducţia pentru pian şi voci a tragediei lirice Oedip, întocmită de H e n r y L a u t h, prim-corepetitor al ansamblului de solişti vocali la premiera operei, de la Paris (1 martie 1936).

evidenţiindu-se cînd este comparat cu un sunet de schimb la semiton (p.193):



Desigur că o asemenea hipersensibilizare este posibilă numai într-un cadru funcţional cu interdependenţa puternică a sunetelor.

Cu totul diferit se prezintă situaţia sonoră în ştima Sfinxului, unde microintervalica pătrunde printr-o f u n c ţ i o n a l i t a t e împrumutată din cea a scării extraeuropene a p e l o g u l u i n e t e m p e r a t.

Enescu a cunoscut (ca şi D e b u s s y) scara microintervalică a pelogului indonezian (din Insulele Java şi Bali)[5], în timpul anilor de studii efectuaţi la Paris.

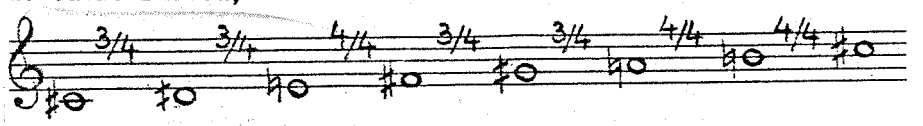
Pelogul, în forma lui netemperată, prezintă între treptele scării următoarele distanţe microintervalistice exprimate în centi[6]:

156, 156, 210, 156, 156, 156, 210,

pelog (de schimb) numindu-se „trecerea" (prin tonul mare) de 210 centi.

Se va remarca faptul că distanţările de cîte 156 de centi corespund trei sfertului de ton, impunînd scara pelog ca una din cele mai caracteristice desfăşurări sonore. Nu ar fi deci de mirare ca Enescu - sub impresia gamelanului indonezian - să fi investit rolul Sfinxului, personaj ireal, fantastic, cu intonaţii care „vin parcă din altă lume".

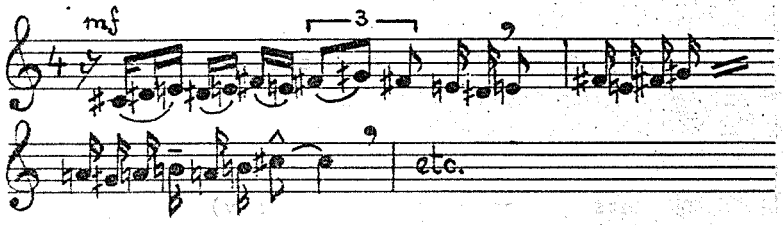
Forma grafică a scării pelog, aşa cum este întrebuinţată de către Enescu,



5. După F r i t z B o s e, Die Musik der aussereuropäischen Völker, Ed. Atlantis, Zürich, 1959, p.267.

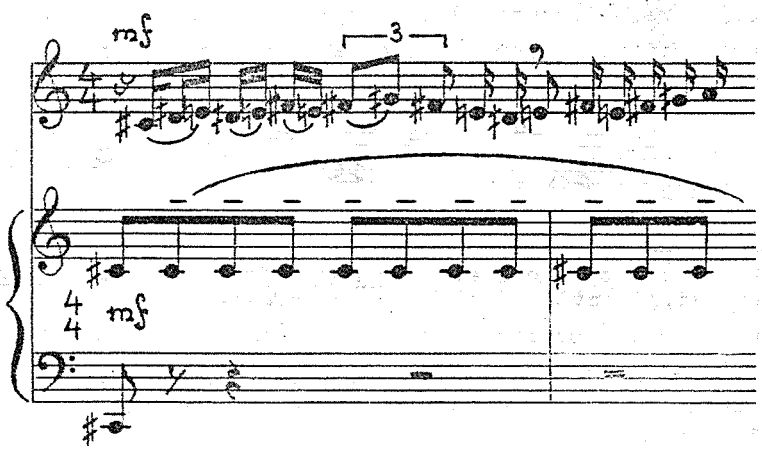
6. Centul este microunitatea de calcul (numită şi centi-sunet) iniţiată de fizicianul englez A. J. E l l i s (1814-1890), cu precizarea că centul este a 1200-a parte dintr-o octavă, „semitonul temperat" avînd 100 de centi, de unde se pot continua calculele.

diferă puţin de originalul indonezian (acesta din urmă are în componenţa octaviantă 5 unităţi de treisfert de ton); ea se impune totuşi prin cele 4 unităţi caracteristice, pentru că Enescu melodizează cu uşoare sinuozităţi, într-un flux ascendent, tocmai sunetele scării pelog (de formă enesciană):

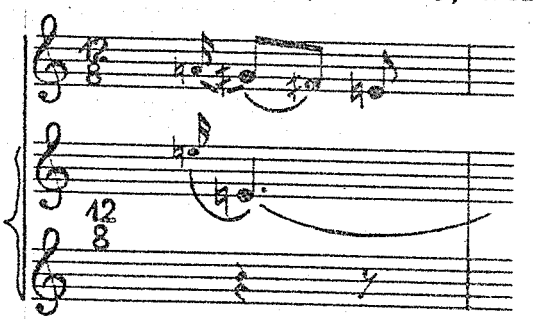


Este neîndoios că Enescu a dorit ca această microintervalică a trei sferturilor de ton să fie sesizată, ca în conştiinţa auditivă a publicului să se impună pelogul atît de neobişnuit pentru „urechile" majorităţii oamenilor; dovadă în acest sens poate fi considerată şi aşezarea optimă din punct de vedere al registrului vocal al fragmentului microintervalistic pelog, şi anume în octava centrală a vocii de contraalto (în rest, vocea Sfinxului are de învins un registru acut şi chiar supraacut).

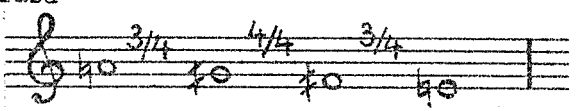
Tot cu acelaşi scop al evidenţierii scării pelog, expunerea fragmentului melodic este „menajată" în timpul execuţiei scării octaviante, acompaniamentul fiind redus la un simplu ison, ce permite evidenţierea clară a pelogului melodizat (p.100):



Pe lîngă folosirea în cadrul unei scări octaviante, Enescu melodizează prin trei sferturi de ton şi părţi de scară, ca în exemplul următor, citat de aceeaşi scenă 5, tabloul III, actul II (p.99):



Scara extrasă -



- prezintă o dispunere a două trei sferturi de ton, ce încadrează un ton central (intervalizat coborîtor între s o l sfert de diez şi f a sfert de diez). Acompaniamentul are şi de data aceasta caracter de menajare a părţii vocale.

Prima impresie în cazul cercetării ştimei Sfinxului creează sentimentul că Enescu se rezumă la folosirea unui fragment melodic foarte scurt, de funcţionalitate pelog. Aparenţele înşeală, însă; realitatea sonoră, descoperită abia după o mai atentă observare, confirmă marele meşteşug al creatorului operei Oedip, care, fiind şi un foarte exigent interpret, ştie să asigure atmosfera unei scene fără ostentaţie, exploatînd la maximum posibilităţile ascunse ale efectelor de expresivitate muzicală.

Aparent, Enescu se rezumă la folosirea unui fragment melodic foarte scurt, de funcţionalitate pelog; în realitate, păstrarea acestei atmosfere funcţionale (cît şi a intonaţiilor specifice, anterior expuse) se bazează pe faptul că:

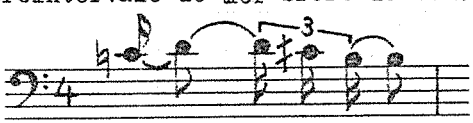
- i n t e r p r e t u l, odată antrenat pe calea unei execuţii cît mai precise şi sonor-fidele a microintervalicii pelog, va „bîjbîi" intonarea sunetelor ori de cîte ori revine conturul pelogizat al Sfinxului (de data aceasta, grafic exprimat prin semitonizare), intonaţia lipsită de acurateţe

fiind favorizată şi de „pasta sonoră" a părţii orchestrale ultracondensate;

- a u d i t o r i u l, odată impulsionat de un contur intonativ neobişnuit, ascultînd în continuare ştima vocală a Sfinxului, va „recunoaşte" în turnùrile sinuozităţilor expuse (chiar şi dacă interpretarea nu mai redă deloc octavianta expunere a trei sferturilor de ton) atmosfera specifică a funcţionalităţii pelog.

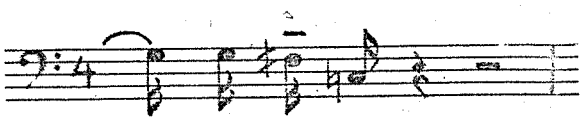
In cadrul desfăşurării dramatice, melopeea lui Oedip şi expunerea Sfinxului sînt cele două partide vocale mai îmbibate de funcţionalitate microintervalistică. Substanţa celorlalte roluri nu apelează deloc sau într-o măsură minimă la sonorităţile sferturilor şi trei sferturilor de ton. Este totuşi de subliniat faptul că, atunci cînd Enescu face apel la asemenea sonorităţi, alegerea acestora este legată strict de acţiunea operei şi atrage după sine pătrunderea, cu ajutorul specificului intonativ, în intimitatea sentimentelor ca şi în caracterul personajului în cauză.

Astfel, Marele Preot, avînd viziunea încleştărilor dramatice viitoare, datorate în mare parte Sfinxului, intonează chiar la începutul operei (în scena 6 a actului I) o treptată expunere a două microintervale de trei sfert de ton:



- formă inversă a primelor trei trepte din scara pelog expusă de Sfinx.

La fel şi Creon, urmaşul lui Oedip pe tronul Tebei, acuzat de Oedip de a fi un impostor crud, se prezintă şi intonativ ca avînd trăsături rele de caracter. Răutatea lui Creon este exprimată prin intonarea trei sfertului de ton (intonaţiile Sfinxului) în scena 19 a actului III, atunci cînd se gîndeşte la Oedip,



ducînd la transfigurarea leitmotivului lui Oedip.

Se poate deci conclude că opoziţia dintre bine şi rău din

tragedia lirică Oedip se materializează sonor în două sisteme diferite de funcţionalitate:

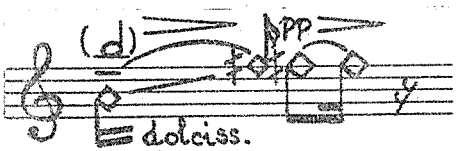
- b i n e l e (întruchipat în primul rînd de Oedip), printr-o hipersensibilizare la sfert de ton într-o zonă de funcţionalitate modală;

- r ă u l (reprezentat în principal de Sfinx, în parte însă şi de Creon), prin microintervalizarea cu ajutorul unităţilor intonative de trei sferturi de ton.

In cadrul acţiunii dramatice, intonativul microintervalistic va contopi însă diferitele părţi ale operei şi cu ajutorul unor intervale speciale formate într-o margine, adică la baza sau la vîrful intervalului dintr-un sunet microintervalistic (fiind vorba de intervale singulare, nu se va putea vorbi de o funcţionalitate microintervalistică), ceea ce înseamnă că turnùrile melodice de concepţie tonală sau modală sînt întrerupte de un singur sunet împrumutat din zona de sonorităţi microintervalice, provocînd desigur o interesantă surpriză sonoră prin „falsitatea" lui.

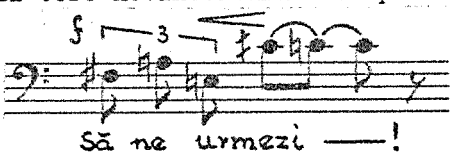
Aceste intervale speciale, neobişnuite unui auditoriu tradiţional, se pot grupa în cadrul acţiunii dramatice, de asemenea, pe cele două mari forţe - ale binelui şi ale răului.

Următorul exemplu, citat din fragmentul final al ştimei Sfinxului (p.105):

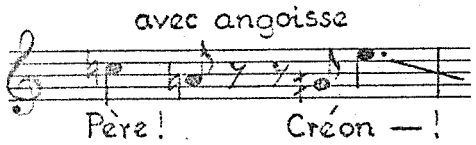


ne prezintă o sextă „intermediară", plasată în ceea ce priveşte mărimea calitativă a intervalului între sexta mică (de 16 sferturi de ton) şi sexta mare (de 18 sferturi de ton), sexta intermediară avînd în componenţă 17 sferturi de ton.

Sexta aceasta „specială" va fi reîntîlnită în aceeaşi formă ascendentă şi în actul IV, scena 3, în ştima lui Creon (a se observa legătura intonativă dintre Sfinx şi Creon), în clipa în care acesta îi cere nevinovatului Oedip să-l urmeze,

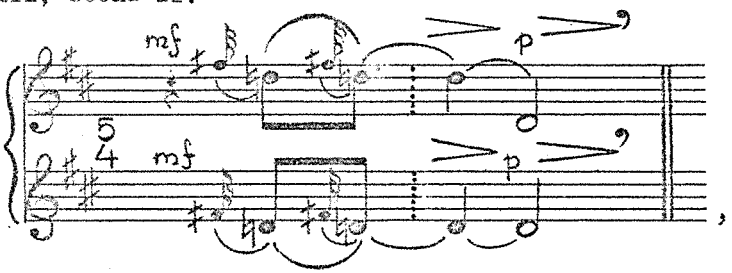


ca şi în partea vocală a Antigonei (personaj al binelui!) din aceeaşi scenă, atunci cînd, conducîndu-şi tatăl orbit, văzîndu-l pe Creon cum se apropie, îi strigă numele:

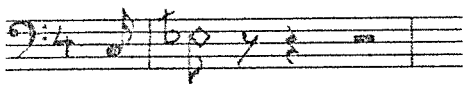


Răsturnarea şi forma recurentă a sextei intermediare exprimă răsfrîngerea asupra lui Creon a acestui interval al răului.

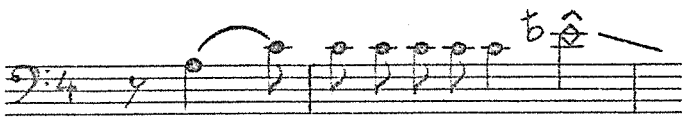
Ca un interval al binelui, poate fi amintită terţa intermediară de 7 sferturi de ton (faţă de terţele obişnuite, mici şi mari, de 6 şi 8 sferturi de ton). Această terţă „specială" va fi întîlnită în ştima fecioarelor tebane din actul II, tabloul III, scena 12:



ca şi în ştima lui Oedip din scena 15 (tabloul III, actul II), anume atunci cînd Oedip i se adresează păstorului:



şi



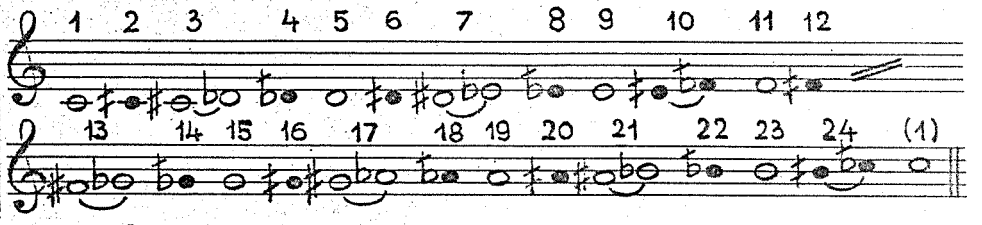
remarcîndu-se şi aici răsturnarea intervalului de terţă intermediară, forma ascendentă mai masculină aparţinîndu-i lui Oedip[7].

Analizînd forma necesarului semiografic în fixarea into-

7. Dintre sonorităţile declamate, vorbite, numai intervalele intermediare au şi un conţinut melodic sesizabil, fiind în prezentul studiu singurele sonorităţi declamate, vorbite, care au fost analizate.

nativului microintervalic, se poate observa că şi în această privinţă funcţionalitatea îşi va pune pecetea.

Astfel, se poate observa că intonativul scării pelog poate fi înscris folosind numai semnele sfertului de ton, aşa cum procedează de altfel şi Enescu, atunci cînd alege din scara generală a celor 24 de trepte aflate la sferturi de ton



necesarul semiografic dat, pentru a fixa microintervalistica pelog a trei sferturilor de ton.

Se poate menţiona şi faptul că toate salturile intervalelor intermediare vor putea fi fixate cu semnele cuprinse în scara generală de mai sus.

Cu totul diferit va fi însă necesarul semiografic al funcţionalităţii modale pătrunse prin hipersensibilizare în zonele microintervalisticii. Această funcţionalitate bine sesizată şi corect înscrisă de către George Enescu va avea nevoie pentru fixarea grafică a hipersensibilizării, în mod obligatoriu, şi de semnele grafice ale alteraţiilor de trei sferturi diez şi de trei sferturi de bemol(♯ , 𝄫) , numai cu ajutorul acestor semne de alteraţie, ale trei sfertului de bemol şi ale trei sfertului de diez, putîndu-se reda, din punct de vedere grafic, realităţile sonore ale funcţionalităţii modale hipersensibilizate.

Cercetînd cu atenţie cele două forme de funcţionalitate microintervalică întrebuinţate în ştimele vocale ale tragediei lirice Oedip, cît şi necesarul semiografic folosit de G. Enescu pentru fixarea notaţională a acestora, se poate observa o aşezare invers proporţională a micro-realităţii sonore şi semiografice; lumea sferturilor de ton (din ştima lui Oedip) necesită în grafie şi semnele de alteraţie de trei sferturi de diez şi bemol, pe cînd lumea microsonoră a trei sferturilor de ton (din ştima Sfinxului) se fixează grafic prin semne de alteraţie de sfert de diez şi de bemol. Există aici o intere-

santă proporţionalizare, intervenită între necesitate şi claritate, care domină realitatea sonoră şi grafică.

In încheiere, se poate arăta că muzicologia contemporană, mai ales cea românească, este şi va rămîne datoare - pentru a parafraza o idee a lui P a s c a l B e n t o i u:

„Continui să fiu sub magia personalităţii lui Enescu. Cînd spun «Enescu», gîndesc un genial compozitor; mare violonist, dirijor şi pedagog a f o s t , mare compozitor e s t e şi v a r ă m î n e."[8] -

să fie în pas cu gîndirea componistică enesciană, contribuind astfel la aşezarea lui George Enescu, cu un ceas mai devreme, pe piedestalul de onoare al culturii universale - loc ce i se cuvine pe drept.

La fonctionnalité différente de la microintervallique vocale dans la tragédie lyrique d'„Oedip" de Georges Enesco

Iuliu Bonna

Résumé

La présente étude analyse les modalités de pénétration dans le monde sonore de la microintervallique vocale, clarifiant les formes de microintervallisation employées par Enesco et la provenance de la fonctionnalité de la microintervallique telles qu'on les rencontre dans l'opéra Oedip.

La musicologie n'a pas élucidé jusqu'à présent les modalités d'utilisation de la microintervallique par G. Enesco, bien qu'il existe assez de moments notables dans le commentaire des rapports diastématiques de quart de ton, dus à des auteurs roumains (E.Ciomac, T.Ciortea, O.L.Cosma) et étrangers (I.Vyslouzil et d'autres).

Les sonorités d'intonation de la mélodique vocale d'Oedip nous montrent en effet la grande différence entre une fonctionnalité venue de la hipersensibilisation (pour le quart de ton) des tournures modales et une fonctionnalité de l'échelle de trois quart de ton, elle met aussi en relief certains problèmes du concret sémiographique particulièrement caractéristique.

8.P. B e n t o i u, Deschideri spre lumea muzicii, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, p.226.

Die unterschiedliche Funktionalität der vokalen Mikrointervallik in George Enescus tragischer Oper „Oedip"

Iuliu Bonna

Zusammenfassung

Vorliegende Studie analysiert die Möglichkeiten der Ergründung der Klangwelt vokaler Mikrointervallik, erläutert die von Enescu verwendeten Formen der Mikrointervallisierung als auch die Herkunft der mikrointervallischen Funktionalität, so wie diese in seiner Oper Oedip angetroffen werden.

Die Musikwissenschaft hat bis zu diesem Zeitpunkt die Frage der Erläuterung der Anwendungsarten der Mikrointervallik durch Enescu noch nicht aufgegriffen, trotzdem genügend bemerkenswerte Momente vorhanden sind, die eine Diskussion der intervallischen Beziehungen der Vierteltöne seitens einiger rumänischer Verfasser (E.Ciomac, T.Ciortea, O.L.Cosma), wie auch ausländischer Verfasser (I.Vysloužil u.a.) begründet hätten.

Die Intonationsklänge der vokalen Melodik in Oedip beweisen, wie gross der Unterschied zwischen einer Funktionalität, die auf extremer Sensibilisierung der modalen Wendungen fusst - Anwendung von Vierteltönen - und einer auf Dreiviertelton-Skalen beruhenden Funktionalität sein kann. Gleichzeitig tauchen einige Fragen der besonders charakteristischen semiographischen Konkretheit des Werkes auf.

The different functionality of the vocal microintervals in the lyrical tragedy „Oedipus" by George Enescu

Iuliu Bonna

Summary

This study analyses the means of penetrating the sonorous world of the vocal microinterval system, clearing up the forms of microintervals used by Enescu, as well as the origine of its functionality as it is to be found in the opera Oedipus.

Until now musicology has been debtful in this very field of elucidating the means of using the microinterval system by G.Enescu, although there still exist certain concerns viewing the diastematic quarter of a tone relations from the part of some Romanian authors (E.Ciomac, T.Ciortea, O.L.Cosma) and foreign ones (I.Vysloužil and others).

The intonative sonorities of the vocal melodics in Oedipus show how big the difference can be between the functionality residing from the oversensibilization (at a quarter of a tone) of the modal means and the functionality of the three quarters of a tone scale, including some problems of the semiographic definite character which is extremely distinctive.

STRUCTURĂ ŞI TEXTURĂ ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ - IMPLICAŢII ŞI INFLUENŢE ASUPRA FORMELOR

Vasile Herman

Noile tehnici din muzica secolului nostru se caracterizează, între altele, şi printr-o atenţie deosebită acordată detaliului. Prin aceasta, arta muzicii păşeşte pe drumul structuralizării, a ridicării microelementelor arhitecturii la ranguri înalte, uneori la principiul suprem de elaborare sonoră. Dacă muzica a avut totdeauna un coeficient ridicat de pondere structurală, aceasta fiind o componentă indispensabilă oricărei alcătuiri fonice conştiente, acum componenta în cauză determină caracterul, stilul şi forma unei piese. Relaţiile dintre sunete tind să preia locul relaţiilor dintre articulaţiile melodice sau morfologice, muzica devenind un proces de continuă dezvoltare şi elaborare de structuri sonore[1].

In muzica timpului nostru, mai ales serialismul a avut cea mai puternică influenţă asupra structuralizării sunetelor, începînd cu parametrul înălţimii, continuînd apoi cu ceilalţi: durată, intensitate, timbru, constelaţii de sunete, grupuri

---

1. „Muzica (...) /reprezintă/ o mişcare recepţionată de noi în relaţiile dintre sunete" (B o r i s A s s a f j e w, Die musikalische Form als Prozess, Verlag Neue Musik, Berlin, 1976, p.219).

„Conţinutul îşi preia realitatea din structura sa, şi ceea ce se numeşte formă este ordinea articulaţiilor din care conţinutul se compune" (Apud: P i e r r e B o u l e z, Musikdenken heute, Darmstädter Beiträge zur Musikwissenschaft, vol.5, Ed. Schott, Mainz, 1963, p.27 - citat din L e v i - S t r a u s s).

„Structura a devenit o noţiune centrală, un termen-cheie al muzicii contemporane (...); a fost nevoie a se găsi o noţiune care să ridice fiecare element (al muzicii, n.n.) la rangul de categorie (U l r i c h D i b e l i u s, Moderne Musik 1945-1965, Piper Verlag, München, 1966, p.348).

etc.[2] Arta compozitorilor români nu a putut neglija această caracteristică a creaţiei contemporane, dar a izbutit să o subordoneze unor necesităţi de stil proprii. Serialismul şi derivatele sale au fost adaptate unor nevoi ale formei naţionale, luînd astfel naştere serialismul de esenţă modală, în care se produc transfigurări ale melosului autohton. Totul se încadra apoi şi în mijloace fonice adiacente formei, ca: polifonia liberă, heterofonia, isonul, structurarea formelor pe principiul succesiunii rîndurilor melodice.

Caracterul evolutiv al structurilor se bazează în esenţă pe principiul nonrepetiţiei, de unde şi alcătuirile de catenă ale formelor cărora le dă viaţă[3]. De aici — compoziţii ca: Inventiuni pentru clarinet şi pian de Ş t e f a n N i c u l e s c u, Simfonii pentru pian, instrumente de suflat şi percuţie ale aceluiaşi compozitor, Contraste I şi II pentru pian de C o r n e l Ţ ă r a n u, Echo şi Elogiu pentru orchestră de L u c i a n M e ţ i a n u etc., toate lucrate pe principiul maximei organizări a detaliului, mergînd pînă la matematizare (în piesele citate ale lui L. Meţianu).

Aşadar, forma de inventiune pare a dobîndi cea mai însemnată pondere în compoziţiile de esenţă structurală, datorită caracterului ei evolutiv, polifonic-orizontal şi cu deschideri spre fenomenul improvizaţiei din care descinde. Chiar şi atunci cînd o compoziţie primeşte denumirea de sonată, prin încadrarea ei în procedeele de tip structuralist (serialism liber sau strict organizat), ea dobîndeşte apropieri mari faţă de ideea de inventiune. Un exemplu ar putea fi, de pildă, Sonata ostinato pentru pian de Cornel Ţăranu, în care predomină travaliul de esenţă structurală, întreaga sonată monopartită fiind în realitate o mare inventiune.

---

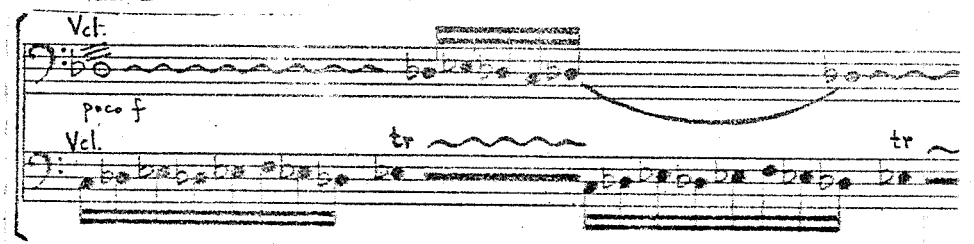
2. „In formele-structuri ale muzicii seriale stau două momente faţă în faţă. Primul poate fi conceput ca o nouă relaţie dintre sunet şi structură (...); sunetul şi structura devin identice" (K o n r a d B o e h m e r, Werk-Form-Prozess, în vol. Musik auf der Flucht vor sie selbst, Carl Hanser Verlag, München, 1969, p.63).

3. „Structura este o interdependenţă de relaţii care trebuiesc concepute individual şi elaborate mereu din nou" (U l r i c h D i b e l i u s, op.cit., p.349).

Dacă în deceniul şase predominau alcătuirile structurale de natură cromatică sau total-cromatică, avînd mai slabe sau mai puternice aderenţe la tipurile de discurs muzical discontinuu, în deceniul şapte, centrul de greutate al elaborărilor structurale îl constituie cel mai mult lumea modurilor şi derivatelor - diatonice sau cromatice - ale acesteia[4].

Esenţa modală a folclorului nostru îşi lasă o grea pecete asupra unor lucrări complexe dar cu substrat structural, în care procedeele polifoniei folclorice sau sugestiile oferite de aceasta joacă rolul hotărîtor. Se remarcă, în acest sens, lucrările pentru cor ale lui M y r i a m M a r b é: Ritual pentru setea pămîntului (piesă mai veche) şi, mai cu seamă, cantata De aducere aminte, pentru cor şi orchestră, pe versuri populare. In aceasta din urmă, structurile sînt continue, cu puternice rădăcini în diatonia modală, iar improvizaţia deţine un important loc. Toate acestea determină apropieri de heterofonie (luată în sensul ei primar), ca şi de conceptul de textură sonoră. Momente cum este cel de mai jos, ilustrează în modul cel mai grăitor mijloacele de heterofonie utilizate de compozitoare în această lucrare, care se integrează între momente de ison sau ison multiplu combinat:

Ex.1



(Ed. muzicală, Bucureşti, 1977, p.16)

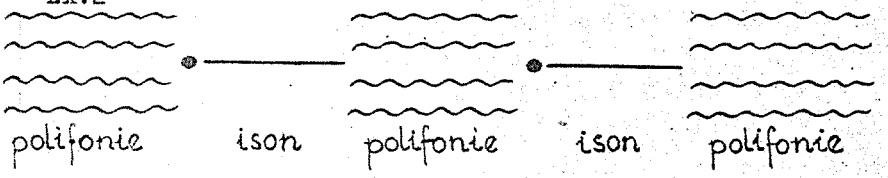
Corzile grave se impun aici, în sensul unui „murmur" organizat pe principii structuraliste cu aspecte heterofone.

Isonul combinat cu heterofonia, mai precis: isoane care

4. „Totuşi, o structură nu presupune neapărat procedee seriale (...), ea reclamă doar un anumit stil devenit tipic într-o epocă (...), este o interdependenţă de relaţii (...) determinante pentru scurgerea timpului muzical. Verticalul şi orizontalul se îmbină" (U l r i c h D i b e l i u s, op.cit. p.349).

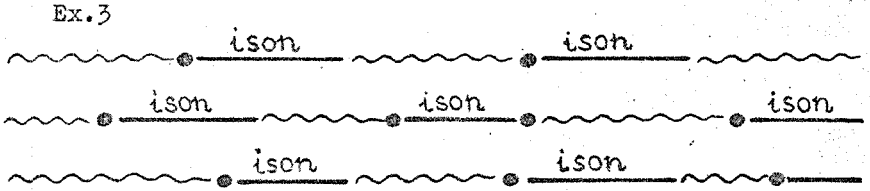
separă şi unesc rînduri melodice cu polifonie structuralistă de tip heterofon, aflăm şi într-o lucrare mai veche, cum este cantata Răscruce de Ştefan Niculescu. Schema grafică a momentului intitulat Contrapunto III, Eterofonia, poate fi imaginată astfel:

Ex.2



Consecvent cu sine însuşi, înţelegînd să valorifice şi să dezvolte acest procedeu, compozitorul îl extinde într-o lucrare mai nouă, intitulată Ison I. Aici însă isoanele sînt „înghiţite" în contextul general al polifoniei. Ele nu mai separă rîndurile melodice ale tuturor vocilor, ca în exemplul precedent, ci fiecare voce în parte îşi are momentele de melodicitate şi de ison, astfel că întregul discurs se structurează în sensul unui amestec complex de heterofonii şi isoane după schema grafică de mai jos:

Ex.3



Ambele exemple citate anterior dobîndesc forme de catenă (A, B, C, D), în care se pot detecta şi elemente de variaţie care permit corectarea schemei anunţate: A, A^{v1}, A^{v2}, A^{v3}... etc. In acelaşi timp, piesele se pot înscrie şi ca inventţiuni polifonice neimitative, de tip structural heterofon.

Heterofonia, ca o polifonie neimitativă de esenţă liberă, asociată sau nu cu isonul, rămîne încă o [illegible] de tip evolutiv, avînd la bază figura sau punctul sonor într-o continuă transformare. Este, deci, o structură dintre cele mai evidente, tocmai datorită caracterului ei nestatic şi nonrepetitiv, de sens strict orizontal. Ea se impune, însă, ca o zonă

marginală sau de joncţiune cu alte modalităţi de polifonie, mai cu seamă cu t e x t u r a, care dobîndeşte calităţi speciale şi un rol aparte în geneza anumitor forme muzicale din creaţia românească de azi.

Calităţile esenţiale şi originile texturii sînt încă insuficient studiate şi elucidate. Rîndurile care urmează îşi propun o investigaţie fie şi sumară a acestui fenomen. De remarcat frecvenţa foarte ridicată a texturii în ansamblul creaţiei muzicale contemporane româneşti. De altfel, nu numai la noi se manifestă acest fapt, ci şi în culturi muzicale străine; va fi suficient să amintim lucrarea compozitorului maghiar S z ö l l ö s y A n d r á s, Sonorità pentru orchestră, pentru a demonstra acest fapt. Texturile sînt chemate să dea în această lucrare un caracter veşnic schimbător sonorităţii diferitelor „suprafeţe" muzicale. Aşadar, aici este vorba mai mult de un efect, de obţinerea acestuia, decît despre o organică şi indestructibilă legătură dintre esenţa muzicii şi coloritul ei fonic.

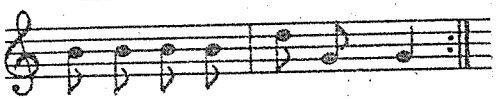
Dacă ar fi vorba despre o încercare de a căuta originile şi esenţa structurală a texturii, atunci ar fi necesar a se arăta că ea este, în fond, un unison „mascat". Intreaga ţesătură sonoră provine aici din repetarea unei formule melodice, a unui „mod" de cîteva sunete, în aşa fel încît dă impresia unei pluralităţi de voci. Originea este, deci, de căutat în improvizaţie, unison, lumea modurilor (diatonice sau cromatice), repetarea în s h i p d e i n c a n t a ţ i e a unor formule de esenţă folclorică. Fenomenul este unul cu puternice rădăcini în heterofonia populară, în cîntarea de grup, unde intrarea aparent dezordonată a vocilor creează apropieri faţă de ideea de textură sonoră, cu rezultate fonice dintre cele mai atrăgătoare.

Spre deosebire de structură, dar totuşi în strînsă legătură cu aceasta, texturile dobîndesc un c a r a c t e r g e n e r a l s t a t i c, neevolutiv, tocmai din cauza aspectului lor repetitiv bazat pe o singură formulă melodico-ritmică ce nu evoluează înspre alte structuri. Deci, textura nu este o continuă devenire, aşa cum apare în mod firesc structura.

Procedeul repetiţiei (mai ales variate ritmic şi interva-

lic) este preluat din folclor, unde se prezintă sub forma cîntecelor rituale sau a celor de copii. Un astfel de exemplu îl prezintă cîntecul Bîtule, bîtule:

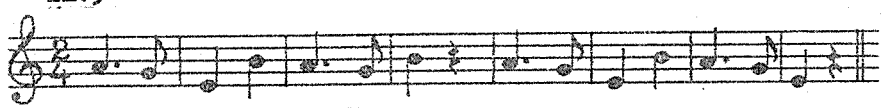
Ex.4



(Com. Horia, reg. Bucureşti. Vezi: I.R. Nicola, I. Szenik, Tr. Mîrza - Curs de Folclor muzical, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1963, p.268.)

Aici repetarea unei formule se produce identic, acuzînd o funcţie incantatorie a cîntecului. Nu o dată, însă, repetiţia se efectuează prin variaţia unui interval, fapt care dă naştere la „sunete mobile" ce potenţează caracterul o s t i n a t şi uneori incantatoriu al formulei de bază. Un exemplu caracteristic:

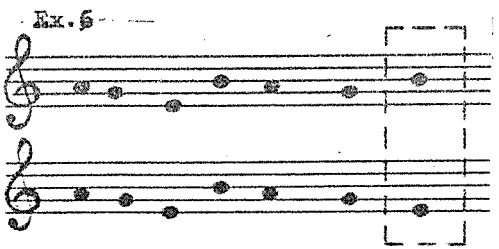
Ex.5 Toconelele



(idem, p.306)

In exemplul citat, formula de substrat pentatonic (dar alcătuind doar un tetraton) dobîndeşte ca sunete mobile notele s i şi m i, din variabilitatea cărora va apare fluctuant şi intervalul de terţă final (mare - în sus, mică - în jos):

Ex.6

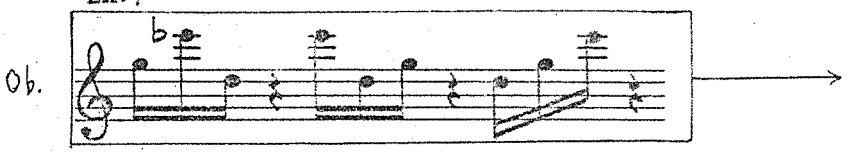


sunete mobile

In lucrări contemporane de factură texturată, repetiţia unei formule ritmico-melodice cu variaţii intervalice devine un procedeu curent.

Exemplu: L i v i u G l o d e a n u - Simfonii pentru instrumente de suflat:

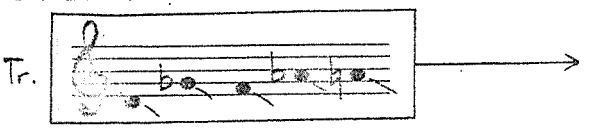
Ex.7



(Ed. muzicală, Bucureşti, 1976, p.18, măs.2)

Aceeaşi repetiţie este posibilă şi în sensul mai pronunţat aleatoric, prin valoarea indefinită a sunetelor unei formule:

Ex.8

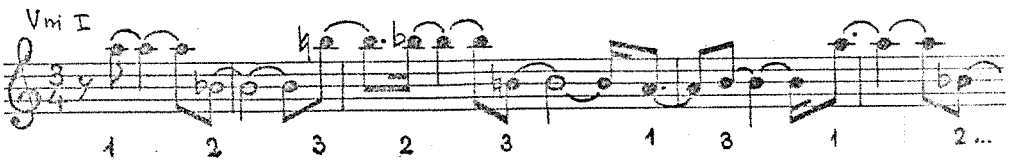


(idem, p.18, măs.1)

Ambele exemple îşi preiau procedeul de lucru din repetiţia semnalată în cîntecele folclorice anterior citate. Se poate remarca şi faptul că, în primul exemplu din această pagină, variabilitatea intervalelor se asociază şi cu procedeul permutaţiei de sunete.

Un şi mai tipic model de continuă permutare a sunetelor unei formule îl aflăm în piesa Vitralii pentru orchestră de M i h a i M o l d o v a n, unde, în partea a II-a, violinele prime intonează în exclusivitate sunetele l a, s i bemol, s i. Caracterul textural al discursului reiese tocmai din continua permutare a sunetelor arătate:

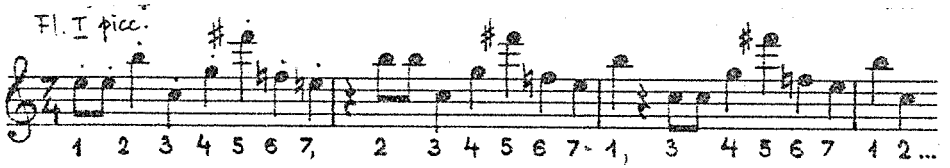
Ex.9



Un astfel de procedeu poate fi, însă, organizat pe baze matematice, fapt ce îi conferă un plus de raţionalitate. Permutarea se efectuează astfel, conform unor anumite reguli prestabilite, respectate întocmai. Altfel spus: o adevărată f o r m a l i z a r e a procedeului. Unul din exemplele de acest fel îl aflăm şi în lucrarea Studii pentru orchestră de Liviu Glodeanu, partea I, intitulată Polimetrii. Aici se găseşte un „mod" de şapte sunete, a cărui repetare se efectuează

cu ajutorul „permutaţiei circulare": la fiecare apariţie, „modul" începe cu alte sunete decît cele iniţiale - 2, 3, 4 ..., care se mută la sfîrşitul seriei de înălţimi:

Ex.10

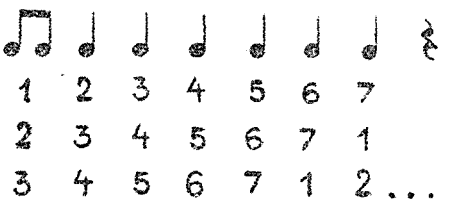


(Liviu Glodeanu, Studii pentru orchestră, partea I, Polimetrii, op.21, Ed. muzicală, Bucureşti, 1974, p.3, măs. 1-4)

De remarcat: seria de sunete respectă, însă, un „mod ritmic" ce se menţine fix, în ciuda permutărilor arătate.

Schema ritmului şi formulele permutărilor se pot imagina astfel:

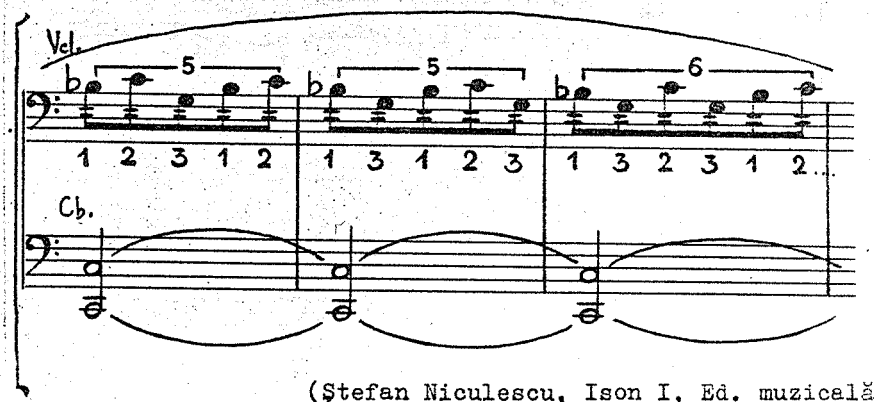
Ex.11



Evident, un atare procedeu raţional poate fi extins şi combinat cu altele, în care să se includă utilizarea diferiţilor parametri muzicali, suprapunerea de texturi peste diferite isoane sau ostinati, straturi de formule repetate în chip de textură, implicarea pauzelor, a culorii timbrale, totul conlucrînd la stabilirea caracterului de complexitate al discursului muzical. Se pot imagina, practic, combinaţii nelimitate, atît pe orizontală, cît şi pe verticală. Iată cîteva exemple:

- textură orizontală suprapusă unui ison, efectuată cu ajutorul unor permutări continue, avînd aderenţe la analiza combinatorică:

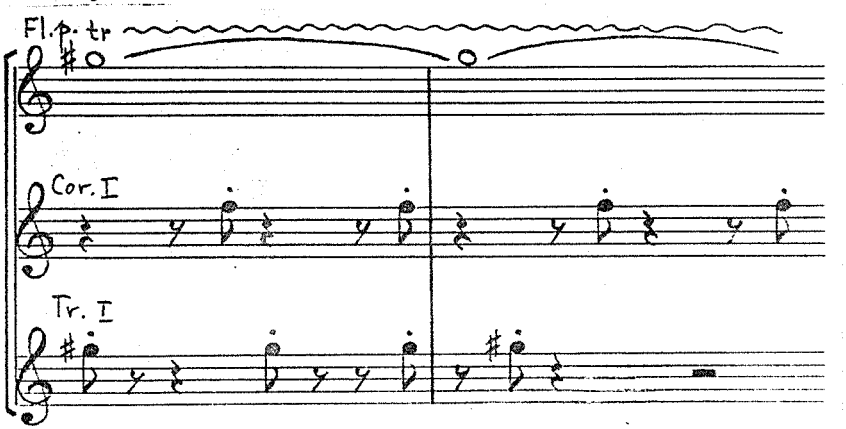
Ex.12



(Ştefan Niculescu, Ison I, Ed. muzicală, Bucureşti, 1976, p.52, măs. 1-3)

- repetare cvasi-structurală de tip texturat a unor valori şi pauze dedesubtul unui ison:

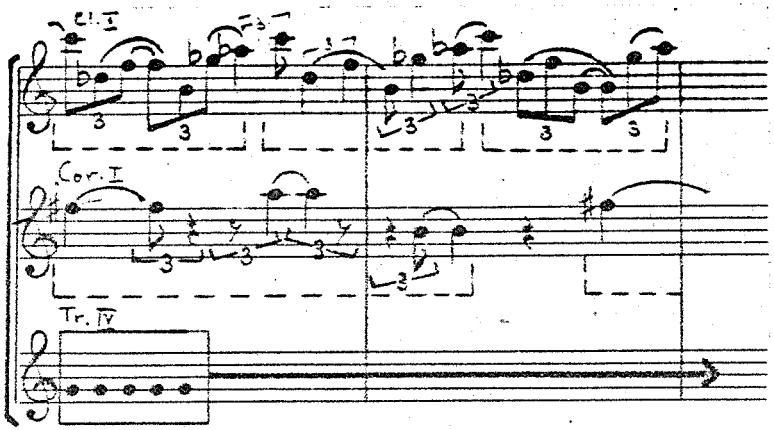
Ex.13



(Liviu Glodeanu, Studii pentru orchestră, partea a VII-a, Comutaţii, măs. 1-2)

- polifonie de texturi alcătuind trei straturi suprapuse, două aducînd repetări variate ale unor sunete, mai cu seamă datorită schimbărilor de ritm şi nu a celor de înălţime, şi unul constituind isonul din sunete repetate în sens aleatoric:

Ex. 14



Obs.: acoladele punctate delimitează repetările de formule

(Liviu Glodeanu, Simfonii pentru instrumente de suflat, p.II, mas. 2-3)

Exemplele propuse constituie doar cîteva modalităţi de lucru ce păreau semnificative şi definitorii pentru fenomenul cercetat. Texturile au însă posibilităţi vaste de alcătuire. Ele pot porni de la simpla repetare de ritmuri (la instrumentele de percuţie), trecînd prin textura melodică de esenţă incantatorie şi ajungînd la ample construcţii de tip polifonic. Nu este exclusă nici „texturarea" timbrului şi a intensităţilor. Deocamdată, astfel de exemple lipsesc sau sînt într-un stadiu pur ipotetic. Cert, textura oferă - pînă la un punct - posibilităţi similare cu structura în ceea ce priveşte organizarea (parţială sau totală) a sunetelor. Fenomen ce-l putem considera încă „în mers", discursul de tip textură mai poate permite unele evoluţii şi descoperiri de ordin tehnic compoziţional.

In ceea ce priveşte formele muzicale, acestea sînt influenţate de tipologia discursului. Se poate spune că, asemeni structurilor, texturile aduc deschideri spre tiparele libere, spre formele de catenă (lanţ), spre blocuri sonore cu aderenţe la invenţiunea polifonică. (Semnificative apar, în acest sens, titluri ca Simfonii, Invenţiuni, Studii, cum sînt cele din exemplele anterior citate). Alteori, denumiri simbolice-

ca Ison, Eterofonie-arată apropierea faţă de modelele din folclor sau practicile improvizatorice ale cîntării populare cu rudimente de polifonie. In ultima expresie: t e x t u r a d e v i n e u n f e n o m e n g e n e r a t o r d e f o r m ă, cu implicaţii în constituirea discursului. Ea conduce spre tipare ancestrale, spre arhetipuri formale, spre sursele monodice ale polifoniei. In acelaşi timp, textura se impune ca o modalitate componistică de pronunţată nuanţă autohtonă, capabilă să confere unei muzici cele mai evidente apropieri de intonaţia şi specificul muzicii noastre populare.

Incercînd o paralelă între structură şi textură, se pot face următoarele apropieri şi deosebiri:

-Structură: caracter general evolutiv, produs de veşnica înnoire a discursului, prin noi şi noi combinaţii.

-Textură: caracter static, bazat pe existenţa unei singure formule (uneori pe mai multe) care dă naştere polifoniei.

-Structură: un limbaj de esenţă cromatică, ce permite discontinuităţi ale muzicii, cu sau fără organizarea pauzelor.

-Textură: limbaj modal, aspect de continuitate, cu o mică importanţă a pauzei, înţeleasă ca o componentă a arhitecturii sonore.

-Structură: de esenţă polifonico-armonică, îmbinare organică a verticalului şi orizontalului.

-Textură: esenţă monodică, pronunţate tendinţe de orizontalitate.

-Structură: nonrepetiţie, polifonie nonrepetitivă.

-Textură: repetiţia ca un principiu esenţial de lucru, polifonie repetitivă.

-Structură: apropieri indirecte faţă de arta populară, rădăcini în polifonia cultă de tip european tradiţional.

-Textură: legături strînse cu folclorul autohton sau cel est- şi sud-est-european, asocieri cu tehnicile de ison, unison, heterofonie

\+ + +

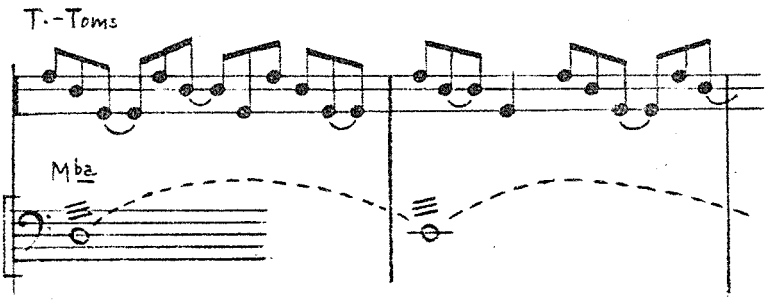
Marea răspîndire pe care a dobîndit-o textura în muzica românească contemporană dovedeşte din plin valabilitatea şi

importanţa acestui fenomen pentru creatorii noştri. Fie că este vorba de lucrări camerale, simfonice sau cameral-simfonice, tehnica texturilor îşi spune un cuvînt hotărîtor în ceea ce priveşte componenţa discursului muzical. Se poate afirma că, astăzi, o bună parte din compoziţiile care apar apelează, mai mult sau mai puţin explicit, la această modalitate de lucru. In consecinţă, sînt posibile apariţii ale unor combinaţii noi, ale unor posibilităţi încă neutilizate ale acestei tehnici. Pentru a-i elucida, fie şi sumar, originile şi unele valenţe expresive sau formale, scrierea de faţă şi-a propus a fi un punct de plecare pentru viitoarele investigaţii muzicologice. Atunci cînd muzicile-texturi vor deveni un fapt de domeniul istoriei muzicii, astfel de „puncte de sprijin" vor putea veni în ajutorul cercetărilor exhaustive, aducînd punctul de vedere al celor ce se situau în mijlocul evenimentelor, al evoluţiei în mers a muzicii de azi.

A N E X Ă

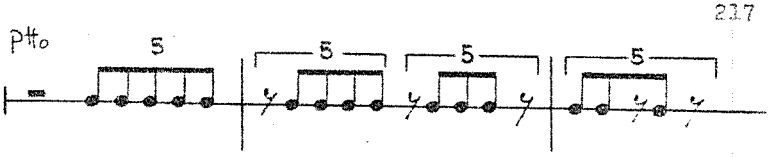
Exemple de texturi ritmice

1. Textură ritmică pe o pedală



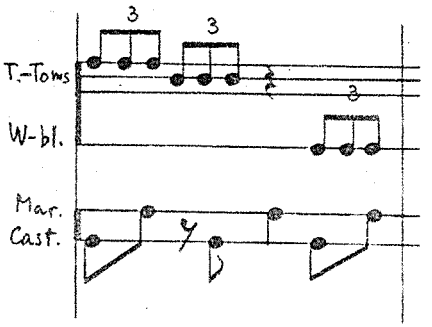
(Liviu Glodeanu, Inventiuni pentru cvintet de suflători şi percuţie, Ed. muzicală, Bucureşti, 1967, p.12, măs. 2-3)

2. Ostinato de textură ritmică prin descreşterea progresivă a numărului de valori:



(idem, p.18, măs. 2-3, rînd IV)

3.Textură ritmică pe două planuri de „polifonie";



(idem, p.20, măs. 3-4, rînd III)

Structure et texture dans la musique roumaine contemporaine

Vasile Herman

Résumé

La présente étude tend vers la clarification des dissemblances et des ressemblances entre les deux procédés de polyphonie typique pour notre siècle: l a t e x t u r e et l a s t r u c t u r e. Parmi les dissemblances fondamentales on souligne d'abord le caractère s t a t i q u e de la texture et le caractère é v o l u t i f de la structure, l'appartenance du premier au folklore et du second à la technique sérriale. Comme élément commun on mentionne leur qualité d'engendrer des formes. En même temps la texture dévoile de profondes racines dans la musique modale, adhérant à des procédés anciens de contrepoint comme l'antiphonie et l'isson (la pédale). Un nombre d'exemples folkloriques ou tirés des oeuvres roumaines de date récente viennent illustrer les observations théoriques formulées.

Struktur und Textur in der rumänischen Musik der Gegenwart

Vasile Herman

Zusammenfassung

Vorliegende Studie versucht die Unterschiede, gleichzeitig jedoch auch die Annäherungen zwischen den beiden für unser Jahrhundert typischen Verfahren der Polyphonie: die T e x t u r und die S t r u k t u r zu erläutern. Unter den grundlegenden Unterschieden zählen insbesondere der s t a t i s c h e Charakter der Textur und der e v o l u t i v e Charakter der Struktur, die Zugehörigkeit der ersten zur Folklore und letzterer zur Reihentechnik. Als den beiden gemeinsames Element erscheint ihre formbildende Qualität. Gleichzeitig zeigt die Textur eine tiefe Verwurzelung in der modalen Musik, alten kontrapunktischen Verfahren entsprechend, wie die Antiphone und der Orgelpunkt. Eine Reihe von Beispielen, die der Folklore oder rumänischen Werken aus jüngster Zeit entnommen sind, veranschaulichen die formulierten theoretischen Betrachtungen.

Structure and texture in contemporary Romanian music

Vasile Herman

Summary

This study intends to make clear not only the differences but also the resemblances of the two typical polyphonic devices of our country: the t e x t u r e and the s t r u c t u r e. Among the fundamental differences there has been found especially the s t a t i c characteristic of the texture and the e v o l u t i o n a r y one of the structure, the first belonging to folklore, the latter to the serial technique. Their quality of generating the form is a common element to both. At the same time, the texture reveals deep roots in the modal music, adhering to ancestral conterpoint devices like the antiphony and the pedal. A number of folkloric examples or abstracts from Romanian works lately issued illustrates the theoretical observations developed in the study.

ASPECTE ARMONICE SPECIFICE ALE PERIOADEI DE ÎNNOIRE A MUZICII AUTOHTONE, CU REFERIRE SPECIALĂ LA CREAŢIA COMPOZITORILOR CLUJENI

Ede Terényi

Fenomenele armoniei muzicii autohtone contemporane sînt strîns legate de cele trei etape creatoare pe care le putem distinge - în mod firesc -, avînd în vedere caracterul de pornire, apoi de maturizare şi sintetizare (simplificare) al procesului de creaţie al acestei generaţii de compozitori, a cărei activitate se încadrează în cele trei decenii de avînt, de efervescenţă creatoare ale anilor '50-'70. Cu mici erori, putem identifica fiecare etapă creatoare cu un deceniu: astfel, lucrările anilor '50 ne prezintă - firesc, în primul rînd pe plan armonic - tendinţele de preluare şi de prelucrare a tuturor elementelor oferite de muzica primei jumătăţi a secolului. Creaţia anilor '60 ne demonstrează apariţia tendinţelor inovatoare şi în organizarea dimensiunii verticale a materialului sonor, iar în anii '70 sîntem martorii unor semnificative realizări sintetice (inclusiv pe plan armonic); factura muzicală devine mai transparentă, simplă, mai accesibilă, dar la nivelul unei calităţi superioare. „Maturizarea deplină se poate considera astăzi ca un proces încheiat" - afirmă V a s i l e H e r m a n în studiul său, Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească[1], şi precizează în continuare: „Creaţia românească (...) iese în relief datorită unor trăsături proprii, care în zilele noastre au ajuns la deplina cristalizare. Tehnica, meşteşugul componistic este «la zi», situîndu-se pe acelaşi nivel cu cea mai avansată muzică de pe g. ".

---

1. V. H e r m a n, Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească, Ed. muzicală, Bucureşti, 1977, p.158.

1.

Ciclul creaţiilor muzicale studiate de noi din etapa întîia se deschide cu lucrarea Concert pentru orchestră de coarde de A u r e l S t r o e, compusă în 1950 (rev. 1956), care întruneşte în mod semnificativ - şi simbolic - o mulţime de trăsături caracteristice din punct de vedere armonic (fireşte, şi din punct de vedere melodic, ritmic, al structurii formale etc.) ale procesului de acumulare a mijloacelor de expresie oferite, ca, de exemplu, de muzica lui S t r a v i n s k i, B a r t ó k, E n e s c u etc. Această lume armonică se menţine încă pe platforma sistemului armonic gravitaţional, fiind, prin excelenţă, bazată pe raportul sunet fundamental ⟷ sunete parţiale, accentuînd în modul cel mai evident ca punct de reper un suport stabil al structurilor verticale tocmai în vocea inferioară (basul). Evitarea sau ornamentarea trisonurilor simple prin aglomerarea sunetelor „ajoutée" (sau, uneori, folosirea lor exclusivă) creează un timbru armonic specific, precum reiese din cele trei citate din Concertul de Aurel Stroe. Exemplele extrase din partea a III-a ne demonstrează o cadenţă autentică, tonală (Ex.1 a), una plagală cu aspecte modale (Ex.1 b) şi o cadenţă cu structuri de straturi acordice raportate gravitaţional[2], cum sînt: m i - s o l d i e z - s i / d o - m i - s o l (acordul cu funcţie de tonică), r e - f a d i e z - l a / s o l - s i - r e (reprezentînd dominanta) şi f a - d o - s o l - r e - l a - d o - f a d i e z (avînd funcţie de subdominantă), din care nu numai straturile extreme (r e - l a - d o - f a d i e z / f a - d o - l a) se pot distinge, ci şi prezenţa straturilor construite pe d o şi pe s o l ; astfel, subdominanta devine o structură acordică mai tensională decît celelalte două acorduri (Ex.1 c).

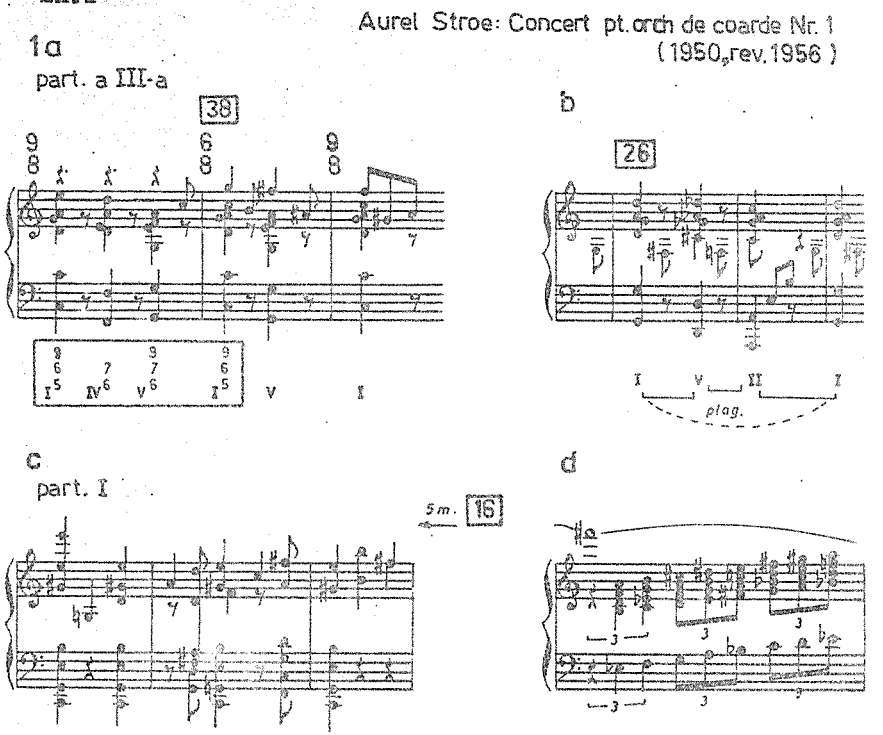
In construcţia acordică se manifestă o tendinţă de a înlocui structura de terţă cu suprapunerea cvintelor şi combinarea lor cu cvarte şi secunde. Dacă în textul muzical apar structuri construite din terţe, atunci combinaţia terţelor suprapuse sau succesiunea acordică în care sînt cuprinse aduc rezolvări inovatoare.

---

2. Distanţa straturilor: terţă mare, respectiv cvintă perfectă; sînt intervale caracteristice ale armoniei gravitaţionale.

In cadrul exemplului 1 d, din partea întîi a lucrării susamintite, acordul de şase sunete, eliptic de terţă (m i b e m o l - /s o l/ - s i - r e - f a - l a), şi variantele lui, cu modificarea parţială a distanţelor în cadrul mixturii, semnalează modul de utilizare a structurilor de terţă.

Ex.1



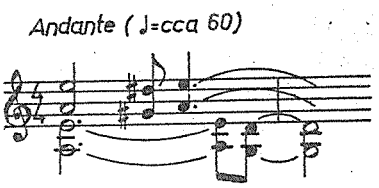
Precum reiese din cele relatate mai sus, tendinţa de depăşire a sferei structurilor tradiţionale apare chiar în cadrul folosirii sistemului armonic gravitaţional. Din suprapunerea cvintelor, de pildă, A.Stroe realizează - în Sonata pentru pian (1955) - combinaţia nongravitaţională a straturilor acordice, plasîndu-le la distanţa de octavă micşorată. In citatele alese din partea a II-a, structura s o l diez - r e diez / l a - m i apare în mod „accidental" ca rezultat al mişcării planului superior (Ex.2 a), iar în acordul l a bemol - d o - r e - f a - s o l, pe stratul acordic fundamental (pe l a bemol), apare o structură geometrică de model 3:2, deci structura re-

prezintă îmbinarea elementelor armonice aparţinătoare celor două sisteme armonice diferite (Ex.2 b).

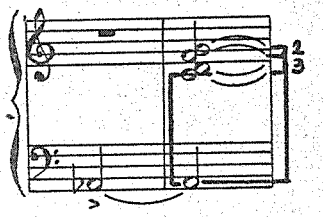
Ex.2

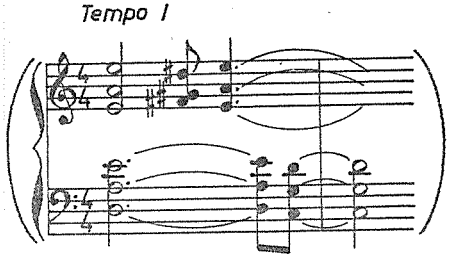
Aurel Stroe: Sonata pt. pian (1955)

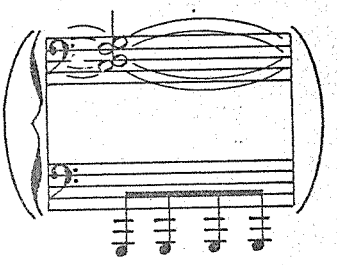
2a
part. a II-a



b.
part. I







Obs. Acordul s o l - d o - r e - f a - s o l, trecut în paranteză de pe lîngă Ex.2 b, are menirea să ne prezinte formula tradiţională, din care - printr-o simplă alunecare a basului (scordatură) - se poate realiza o structură armonică nouă, care diferă în mod esenţial de aceasta.

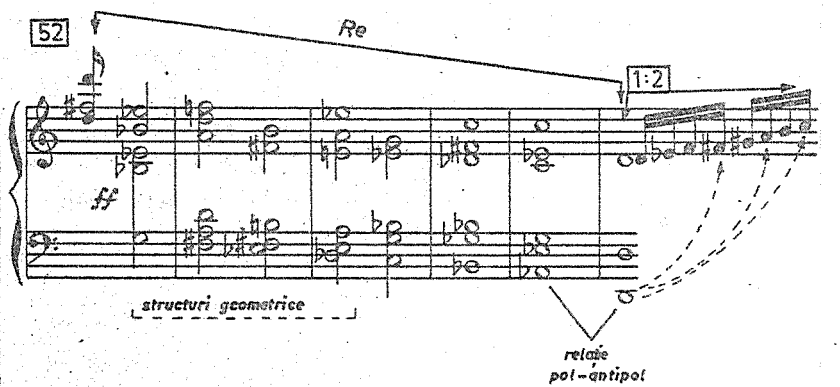
In fragmentul următor din Simfonia I (1955) de T i b e r i u O l a h, sistemul geometric apare într-o formă cristalizată; combinaţia acestor acorduri cu cele de provenienţă din armonia gravitaţională ne demonstrează procesul de asimilare a noului sistem armonic. Este semnificativă relaţia pol-antipol a ultimelor două acorduri (structuri gravitaţionale): l a bemol - m i bemol - s o l - d o - m i bemol - d ⟷ R e care este amplificat prin dublări, completat la un acord de septimă prin suprapunerea sunetelor modului 1:2 :

Ex.3 (pe pagina următoare)

3

T. Olah : Simfonia I
(1955)

part a III-a

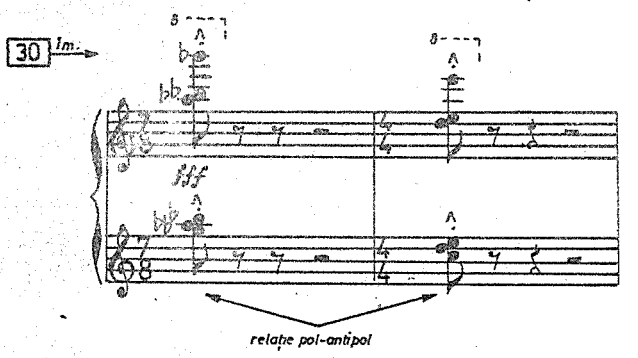


Relaţia pol-antipol o găsim şi în cadenţa finală a Cantatei I (1959) de Ş t e f a n N i c u l e s c u, acordurile pe s o l bemol şi pe d o sînt completate cu note ajoutée, aplicate în sensul clusterelor diatonice:

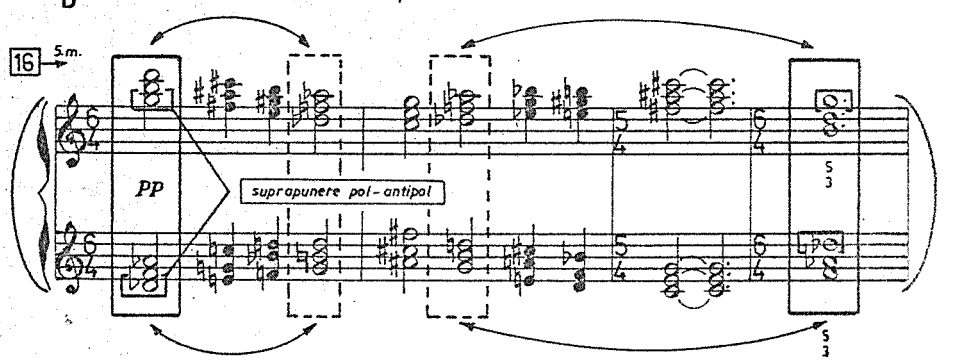
Ex. 4

4a

Ştefan Niculescu : Cantata I
(1959)



b



Obs. O astfel de cadenţă cu relaţie pol-antipol (tonică-antitonică) este în mod firesc pregătită prin apariţia structurilor de straturi acordice evidenţiate cu uluitoare consecvenţă în cadrul lucrării (vezi Ex.4 b). Este de remarcat faptul că între cei doi piloni ai succesiunii acordice S o l / R e bemol (la începutul exemplului în stare directă, iar la sfîrşit ambele în sextacord, construcţii tipice sistemului armonic geometric) avem diferite combinaţii ca: acord major în stare directă / sextacord (deci formă gravitaţională / formă geometrică), major$^{6}_{4}$/ major în stare directă, realizînd o distanţă permanentă în cadrul acestora (cvartă mărită).

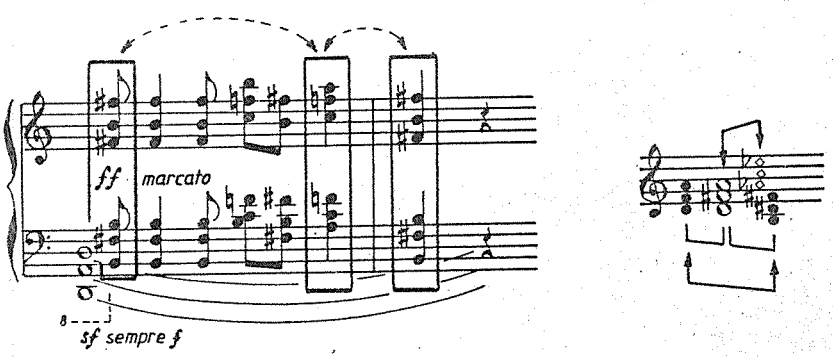
O altă lucrare din anii 59-60, oratoriul-fantezie Constelaţia omului de T. Olah, ne furnizează noi date preţioase despre cucerirea acelor fenomene armonice care au fost preconizate în muzica primelor decenii ale secolului şi care abia în anii '60 a fost exploatată. De exemplu, suprapunerea unui strat gravitaţional pe R e cu succesiuni acordice alcătuite din alternarea acordurilor s i, F a; se face simţită aplicarea conştientă a principiului de axă tonală, plasîndu-le pe axa r e - f a - l a bemol - s i:

Ex.5 a

T. Olah: Constelaţia omului

5a

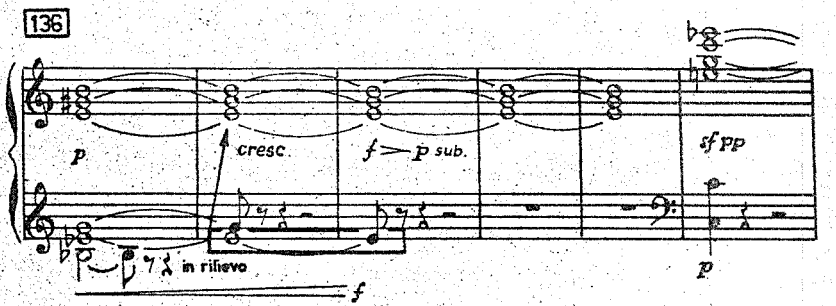
var. 5



Utilizarea blocurilor acordice cu re[ ]area parţială a unora dintre straturi afirmă o nouă concepţie muzicală, impunătoare prin caracterul ei unitar, ca şi prin amploare. Structurarea dimensiunii verticale a blocurilor sonore devine tipică nu numai creaţiei anilor '60, ci persistă pînă în zilele noastre. Iată în continuare un alt exemplu din lucrarea

citată a lui T.Olah:

Ex.5 b



Obs. Prin dispariţia treptată a sunetelor stratului inferior, acordul M i primeşte un caracter de tonică, acord de rezolvare în sensul cadenţei evitate.

2.

Caracterizînd lumea armonică a muzicii din anii '50, cea mai importantă trăsătură este fără îndoială atmosfera lor modal-tonală, cu afectarea structurilor armonice utilizate şi cu includerea lor în formule de înlănţuire tipice armoniei tradiţionale. Experienţele de depăşire a acestui stadiu s-au soldat numai în deceniul următor cu rezultatele dorite. „(...) nota predominantă a timpului a format-o larga difuziune a cromaticii, penetraţia ei în lumea modurilor şi afirmarea din ce în ce mai declarată a unor stiluri noi în creaţie"[3]. Paralel cu această penetraţie a cromatismului apar două fenomene hotărîtoare din punct de vedere al organizării planului vertical: a) noţiunea cromatică primeşte un sens nou, devenind diatonia celor douăsprezece sunete; b) polifonia, respectiv eterofonia devin factori determinanţi ai stilului. Ambele fenomene au repercursiuni asupra gîndirii armonice: primul deschide posibilitatea utilizării sistemului armonic geometric (nongravitaţional), al doilea dezvoltă acumulările realizate de George Enescu în Simfonia de cameră.

3.V. H e r m a n, op.cit., p.100.

Tendinţa de adîncire a sistemului armonic geometric se manifestă ca o permanentă preocupare în creaţia mai multor compozitori, dintre care W i l h e l m G e o r g B e r g e r, Tiberiu Olah, C o r n e l Ţ ă r a n u şi alţii dovedesc un interes deosebit în privinţa cercetării şi aplicării legităţilor sistemului preconizat de Bartók, Stravinski, W e b e r n sau chiar şi Messiaen. Compozitorul W.G.Berger dedică acestor probleme un studiu extrem de preţios (Structuri sonore şi aspectele lor armonice[4]), sistematizînd o mulţime de structuri armonice bazate pe intervalele seriei lui F i b o n a c c i după criterii corect stabilite (structuri bazate pe dublă şi triplă polaritate, simetrice şi asimetrice faţă de punctul de referinţă, trasee armonice simple şi sintetizate etc.), dovedind superioritatea şirului fibonaccian - în organizarea materialului sonor-prin sublinierea ideii că: „Una din proprietăţile fundamentale ale şirului fibonaccian constă în faptul că fenomenele de repetiţie nu se fac simţite decît într-un spaţiu extrem de mare, iar ciclul lor vine practic în favoarea accentuării unor puncte de sprijin, reapariţia unui sunet făcîndu-se la distanţe mari." Tabelul comparativ[5] dat de autor este edificator în privinţa celor relatate mai sus.

Apariţia impunătoare a sistemului armonic geometric se leagă de o piesă orchestrală: Columna infinită (1962) de T. Olah. Lucrarea debutează cu un acord tipic, numit de muzicologul L e n d v a i E r n ö „acord alfa". Noutatea structurii constă în faptul că, pe lîngă o mai rară utilizare a acestui derivat al acordului alfa, structura poartă amprenta unui spirit de organizare caracteristic celei de a doua şcoli a muzicii secolului XX (B o u l e z, S t o c k h a u s e n, X e n a k i s). Proporţiile simetrice (6/5/6) sînt încadrabile într-o singură structură alfa - precum reiese din schema alăturată exemplului 6 a -, însă prin plasarea sunetelor la intervale de septimă mare (respectiv octavă micşorată) lasă să ne gîndim la suprapunerea a două straturi de acorduri alfa eliptice (vezi schema b):

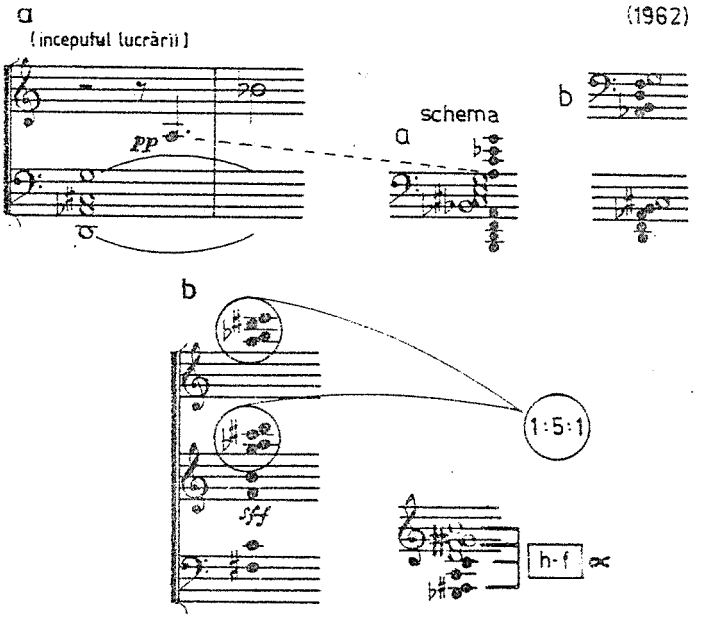
---

4. W. G. B e r g e r, Structuri sonore şi aspectele lor armonice, în: Studii de muzicologie, vol. VIII, Ed. muzicală, Bucureşti, 1972, p.97.

5. Idem, p.126.

Ex. 6

T. Olah: Columna infinită (1962)



Obs. Această structură apare şi în cadenţa finală a lucrării, dar transpusă la o terţă mare superioară, cu sunete timbrale concentrate (tip cluster) într-un model de 1:5 :

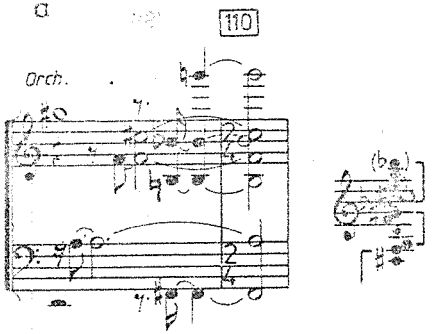
Cornel Ţăranu, în Concertul său pentru pian şi orchestră (1963), aplică în mod consecvent acorduri alfa complexe (construite din trei straturi), în diferite forme de structură, prin evidenţierea unor intervale tipice sistemului armonic geometric, totodată realizînd variante eliptice extrem de interesante, pline de fantezie. Remarcabilă este construcţia intervalică a blocurilor sonore: în cadrul primului citat, pe lîngă cele două octave micşorate sînt prezente numai acele intervale (8,3) care sînt tipice şi sistemului armonic geometric.

Ex.7 a, b (pe pagina următoare)

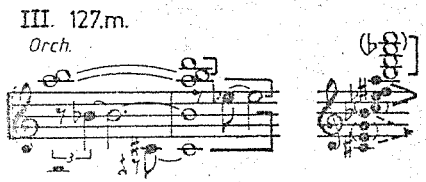
Vasile Herman, în Viersuri de dor (1969) ne arată şi crearea acordului alfa cu trei straturi dintr-o structură gravitaţională (acord biterţial pe F a), prin apropierea limitelor

C. Țăranu: Concert pt. pian și orch. (1963-66)

a



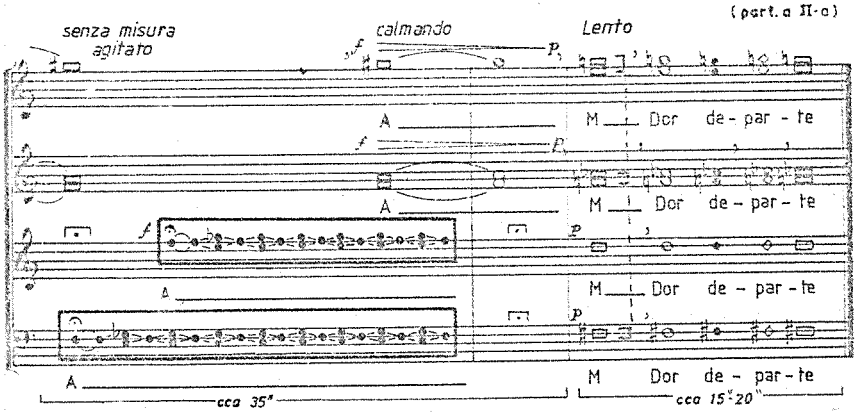
b



extreme ale sonorității inițiale, stabilind un echilibru de atracție-respingere în interiorul acordului final:

Ex.8

V. Herman: Viersuri de dor (part. a II-a)

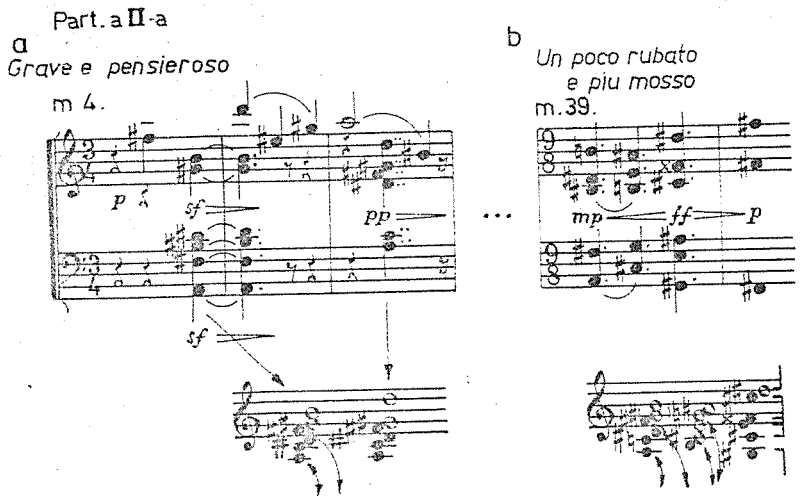


In cunoscutul Cvartet nr.6 (1965) de W. G Berger, acordurile alfa (de două, respectiv de trei straturi) au un rol semnificativ nu numai din punct de vedere al organizării materialului sonor, ci și din punct de vedere estetic; expresia specifică a acestor acorduri de imponderabilitate armonică este asociată cu anumite sentimente profunde, intime, precum exprimă

însăşi indicaţia părţii a II-a, Fantasia: Grave e pensieroso. După prezentarea acordului de bază al Fantasiei (acord alfa pe s o l diez), iată o succesiune acordică tipică sistemului geometric, prin utilizarea tuturor celor trei variante transpoziţionale ale acordului alfa în jurul punctului de referinţă s o l diez, avînd în vedere introducerea interesantă a unei structuri de trei straturi în cadrul formulei de înlănţuire (Ex.9 b):

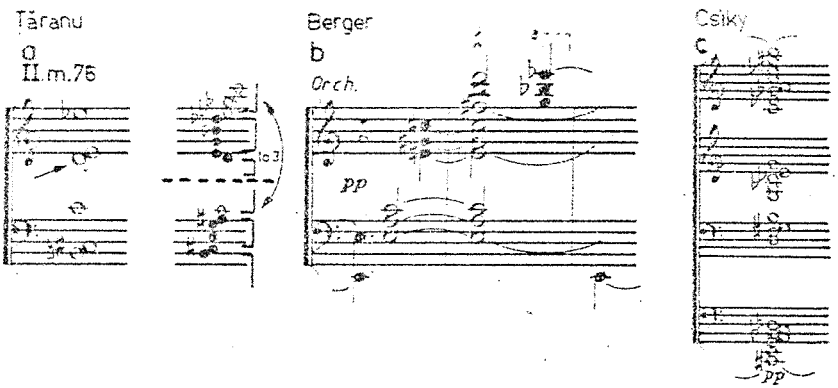
Ex.9

Wilhelm Georg Berger: Cvartet nr. 6 (1965)



In cadrul exemplului 10 demonstrăm utilizarea suprapunerii mai multor acorduri alfa cu două sau mai multe straturi. De la o formă ingenios creată de Cornel Ţăranu în partea a II-a din Concertul pentru pian şi orchestră (două acorduri alfa cu cîte trei straturi), prin extinderea celor patru straturi acordice (structuri divergente de model 5:3, variante celulare ale acordului alfa) din Simfonia a V-a (1968) de W.G.Berger, în mod firesc ajungem la acordul-piramidă alfa în cadrul exemplului ales din Două piese pentru orchestră (1965) de C s i k y B o l d i z s á r :

Ex.10



Un alt grup de compozitori manifestă tendința de a utiliza cu precădere structuri modale. A n a t o l V i e r u, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, L i v i u G l o d e a n u, M i h a i M o l d o v a n, Vasile Herman, D a n V o i c u l e s c u și alții impun prin varietatea extraordinară a sistemului modal și în privința modelării dimensiunii verticale a muzicii lor. Pe baza cercetărilor, putem afirma că, de fapt, caracterul specific al muzicii contemporane românești este prin excelență modal, atît prin influența directă a melosului popular, cît și prin aplicarea consecventă, științifică, a sistemului modal-cromatic. Cercetări muzicologice, experimente muzicale materializate într-un număr impresionant de studii teoretice[6] și compoziții, care, în cele două decenii parcurse, și-au dovedit viabilitatea lor artistică, confirmă dominația conceptului modal.

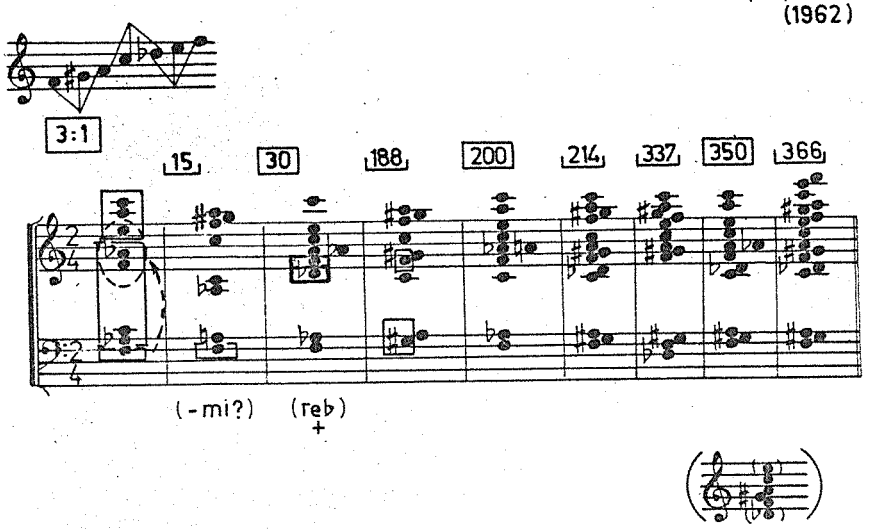
Acordul-pilon al Simfoniei pentru 15 instrumentiști și voce (1962) de A.Vieru, redat în toate ipostazele lui în cadrul exemplului următor, ne arată includerea modului (structura 3:2) într-un acord „biterțial" pe F a (avînd ca elemente ajoutées

6. A. V i e r u, De la moduri, spre un model al gîndirii muzicale intervalice, teză de doctorat, Conservatorul „G.Dima", Cluj-Napoca, 1978; Gh. F i r c a, Bazele modale ale cromatismului diatonic, Ed. muzicală, București, 1966; Șt. N i c u l e s c u, O teorie a sintaxei muzicale, în: Muzica, nr.3/1973; A. S t r o e, Compoziții și clase de compoziții, în: Muzica, nr.4,6,11/1970.

r e bemol, m i, s o l diez):

Ex.11

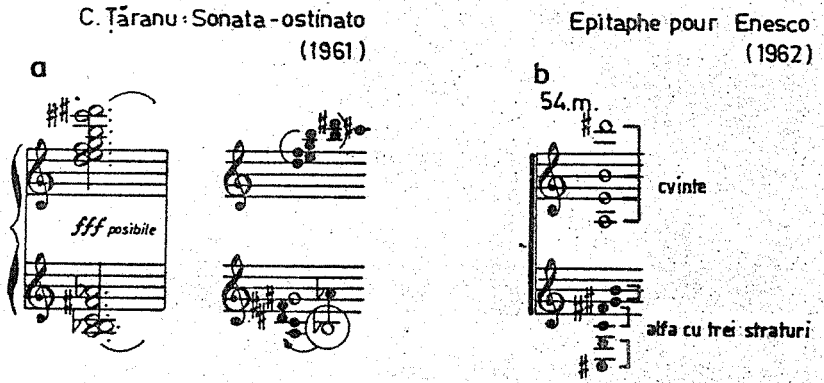
Anatol Vieru: Simfonia pentru
15 instrumentiști și voce
(1962)



Intrebuinţarea modurilor ca bază a structurii armonice favorizează în mod pronunţat întrepătrunderea structurilor acordice aparţinătoare celor două sisteme armonice devenite convenţii istorico-sociale.

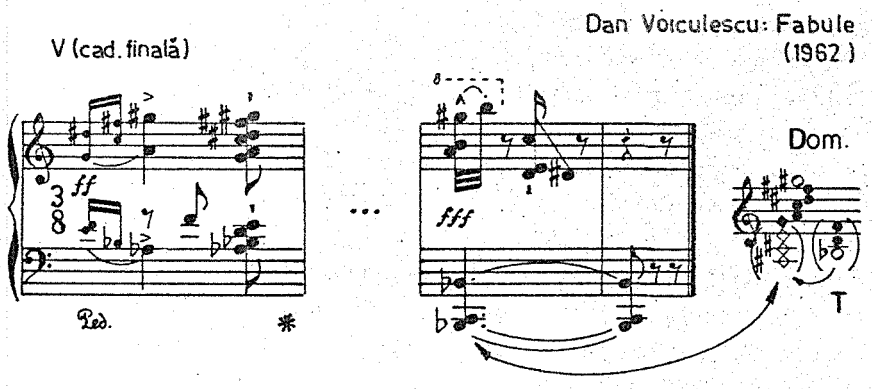
In cadrul acordului din exemplul anterior putem observa deja prezenţa unor structuri geometrice (de model 1:3 şi altele) suprapuse stratului de bază pe F a. Tot aşa, în cadrul citatelor de mai jos, putem depista apariţia suprapunerii de structuri de straturi acordice contrastante. In acordul de „vîrf" al Sonatei ostinato (1961) de C.Ţăranu, ca şi în structura acordică a piesei Epitaphe pour Enesco (1962) a aceluiaşi autor, descompunerea sonorităţii în diferite straturi acordice complementare argumentează o dată în plus pentru afirmaţia noastră anterioară.

Ex.12



Accentuarea stratului gravitaţional pe S i bemol în cadrul piesei nr.V din ciclul Fabule (1962) de Dan Voiculescu, semnalizează din nou căutarea echilibrului sonor prin crearea şi plasarea sunetului fundamental în registrul grav al sonorităţii (explicabilă în cadrul unei cadenţe finale):

Ex.13

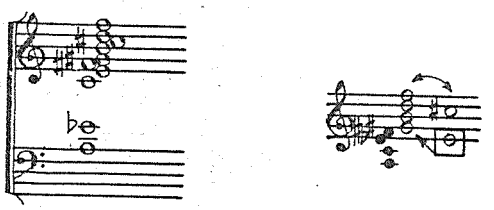


Acordul de bază al celor două părţi (II,IV) intitulate Armonie din Muzică de concert pentru pian, percuţie şi alămuri (1965) de Aurel Stroe deschide seria acelor exemple în care straturile gravitaţionale şi geometrice se dizolvă într-o sonoritate c o m p a c t ă, d e e s e n ţ ă m o d a l ă, deosebindu-se radical de atmosfera celor două sisteme armonice amintite mai sus:

Ex.14

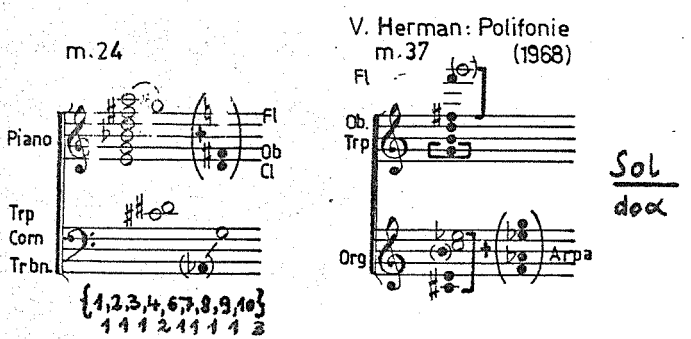
Aurel Stroe: Muzică de concert pt. pian, percuţie şi alămuri (1965)

part. a II-a Armonia



Structurile armonice întrebuinţate de V.Herman fac parte din acele categorii de acorduri preconizate prin exemplele anterioare, care pot fi modelate n u m a i cu ajutorul structurilor modale, în sensul numit de către A. Vieru. Cele două fragmente din Polifonie (1968) de V.Herman, prin şirul de intervale asociat acordului, pot fi reprezentate în felul următor:

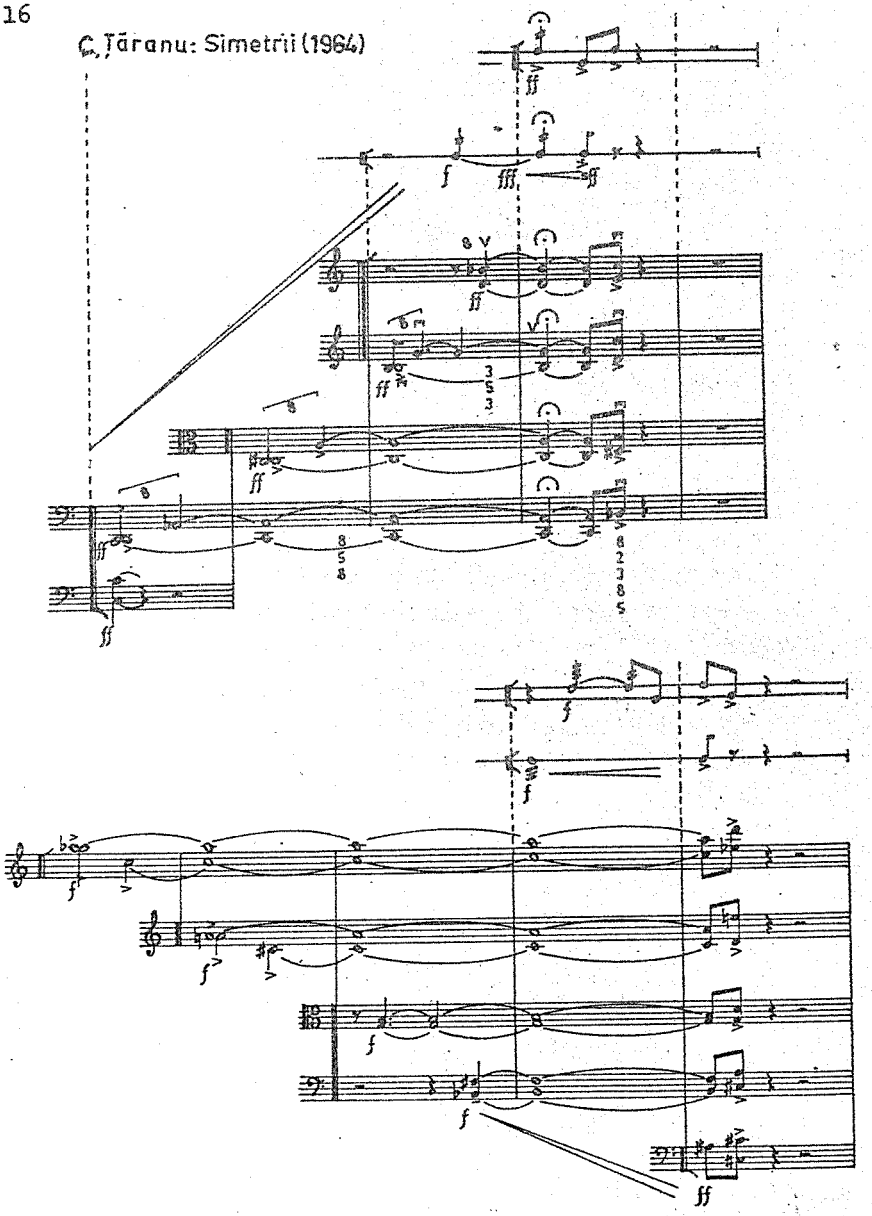
Ex.15



Pentru încheierea celei de a doua secţiuni a lucrării noastre considerăm edificator un exemplu ales din Simetrii (1964) de C.Ţăranu, care atît prin forma sa grafică, cît şi prin structurarea „lineară" a blocurilor sonore îngemănate, reprezintă una dintre cele mai complexe şi interesante construcţii armonice din perioada de creaţie analizată:

Ex.16

C. Ţăranu: Simetrii (1964)



Obs. Dacă prima parte a exemplului schiţează o cadenţă T-D, în a doua, structura sonoră polarizează în jurul dominantei - subliniată atît prin prezenţa stratului s o l - s i (vle.), cît şi prin introducerea antipolului sonor al lui s o l (d o diez). Din ansamblului sextelor mici, concentrate în jurul axei d o - l a bemol, lipseşte sexta r e - s i bemol, dar aceasta este substituită în stratul sonor inferior prin sexta s i bemol - f a diez.

3.

Ultimul deceniu din perioada analizată este marcat în creaţia muzicală autohtonă prin cristalizarea procedeelor tehnice componistice. In cele trei „domenii armonice" amintite (gravitaţional, geometric şi sinteza lor), procesul de maturizare atinge punctul culminant: modelarea dimensiunii verticale a muzicii primeşte un caracter de sinteză. Realizările diferitelor fenomene armonice devin tot mai impunătoare, prin căutarea şi epuizarea unor resurse nebănuite ale substanţei sonore:

a) reapar din nou efecte sonore aproape uitate, însă aplicate într-un sens cu totul nou;

b) în alte probleme armonice apar tendinţe de „catalogare", aproape totală;

c) depistarea fenomenelor armoniei modale ajunge într-un stadiu avansat, atît din punct de vedere ştiinţific, cît şi din acel al aplicării în practica muzicală, creind un stil specific muzicii noastre şi unind pe o platformă stilistică generală majoritatea creatorilor noştri.

a) Reluarea fenomenelor tonale se încadrează într-un proces larg de valorificare a procedeelor tradiţionale - un fenomen caracteristic pe plan mondial în muzica actuală (în a doua jumătate a deceniului trecut am putut constata chiar o explozie a muzicii tonale). In Simfonia a II-a (1973) de A. Vieru, reducerea acordului major, ca un suport armonic al sonorităţilor suprapuse în sens tonal, apare pe prim plan. Largi suprafeţe sonore aparţin celor mai simple modele ale armoniei gravitaţionale (vezi partea a II-a şi a III-a din simfonia citată). Schema următoare a supraordonării în cvinte ascendente a zonelor „tonale" (realizînd un şir de salturi tonale de la F a, pînă

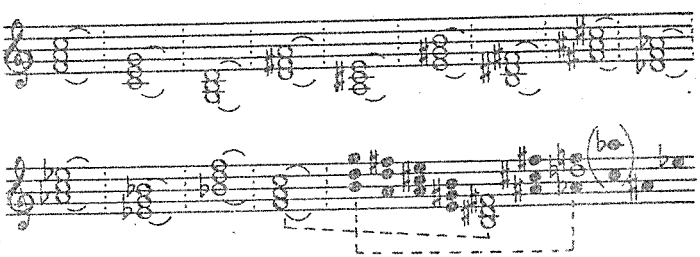
la încheierea circuitului de cvintă), extrasă din partea a III-a a Simfoniei demonstrează aspecte inovatoare ale întrebuinţării sistemului armonic gravitaţional (Ex.17 a). Fragmentul din Concert pentru clarinet şi orchestră (1974-75) de A.Stroe reprezintă monumentalizarea acordului de R e (cu nonă-ajoutée), înnoit ca sonoritate atît din punct de vedere timbral (orchestral), cît şi prin plasarea lui în cadrul macrostructurii lucrării (Ex.17 b):

Ex.17

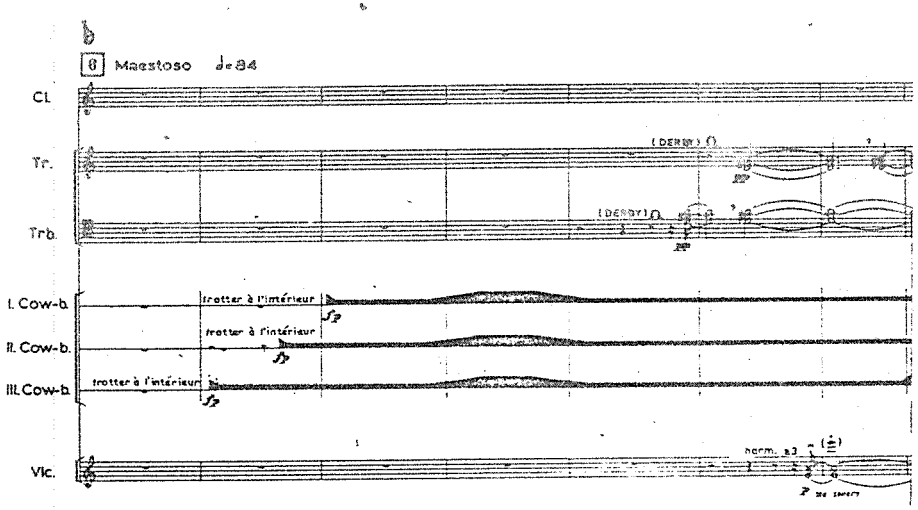
a

A. Vieru: Simfonia a II-a (1973)

part.a III-a

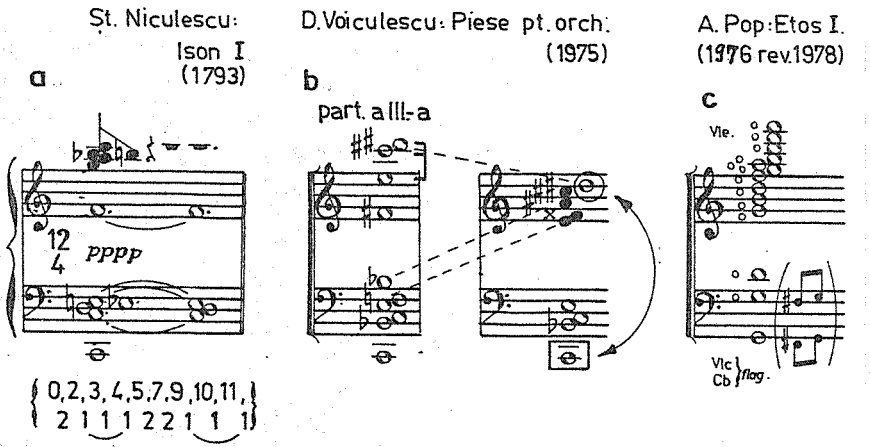


b



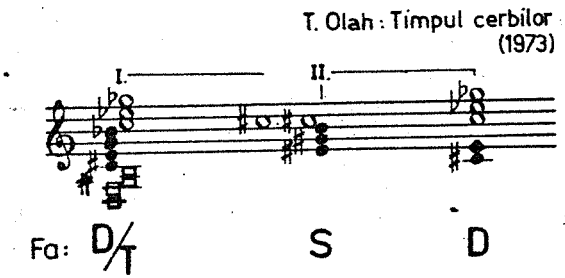
Paralel cu revalorificarea modelelor de bază ale armoniei tradiţionale, persistă structurile gravitaţionale amplificate timbral cu o serie de note ajoutée. Cele trei exemple din Ison I (1973) de Şt.Niculescu, Piese pentru orchestră (1975) de Dan Voiculescu şi Etos I (1976, rev.1978) de A d r i a n P o p reprezintă trei tipuri de construcţie acordică: prima structură înfăţişează un m o d transformat într-o structură armonică, având un strat de bază gravitaţional; al doilea tip de acord poate să fie descompus în două straturi foarte clar conturate - D o 7 şi r e diez-alfa, deci îmbinarea celor două structuri tipice aparţinătoare celor două sisteme armonice opuse; a treia structură se distinge prin calitatea sa de acord de referinţă a unei suprafeţe sonore mai lungi, creind coeziunea elementelor componente suprapuse.

Ex.18



b) Realizarea pură, lipsită de elemente „disonante", a sistemului armonic geom tric o găsim în Timpul cerbilor (1973) de T.Olah. Procede le m lt experimentate de autor (precum am mai văzut în cadrul exemplelor alese din lucrările sale) apar într-o ipostază de maximă organizare, dar într-o factură componistică simplă, transparentă. Schema lucrării (având în vedere versiunea simplă de interpretare) se poate reda în felul următor:

Ex.19



unde acordul d o - alfa deschide şi închide lucrarea, dominînd mari suprafeţe sonore, faţă de care d o diez-alfa are un loc central (vezi începutul secţiunii a II-a). La începutul lucrării - ca şi pe parcurs - se adaugă la d o - alfa încă un strat inferior: r e - f a - s o l diez - s i (avînd în vocea inferioară prezenţa aproape permanentă a sunetelor f a, respectiv r e), care ne sugerează ideea că puncte de referinţă ale discursului muzical sînt sunetele care aparţin acestui strat; ca atare, şi cele două acorduri alfa trebuie raportate la acestea.

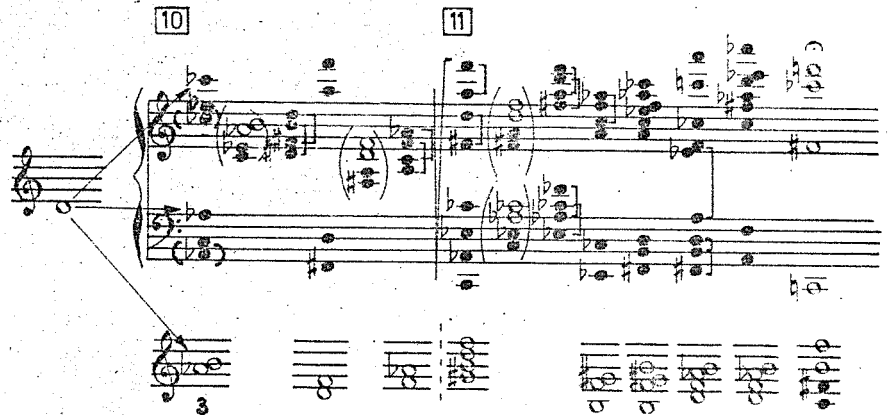
Obs. Faţă de baza armonică F a a întregii piese, d o - alfa prezintă funcţia de dominantă, iar subdominanta este exprimată prin acordul d o diez-alfa. Structura lucrării s-ar putea concentra într-o formulă de schimb acordic: d o - d o diez - d o - alfa.

Pătrunderea sistemului armonic geometric în conceptul armonic o putem demonstra şi cu următoarele exemple: Meditationen über K.V.499 pentru cvartet de coarde (1975) şi Eco (1975-76) de H a n s P e t e r T ü r k şi Tulnice, Cvartet de coarde de M i h a i M o l d o v a n, piese compuse la începutul anilor '70:

Ex. 20

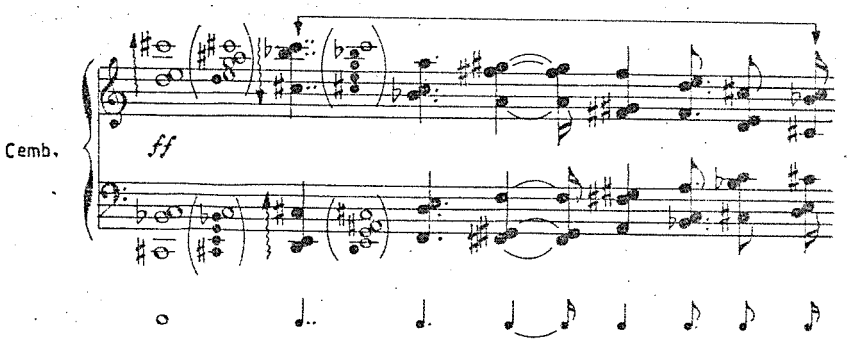
Hans Peter Türk: Meditationen über K.V.493
(1975)

a



Ecc
(1975)

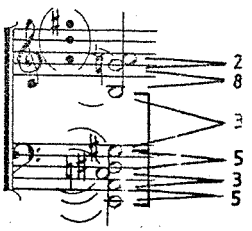
b



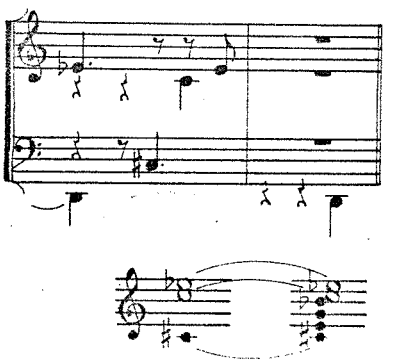
M. Moldovan: Tulnice

Cvartet de coarde

c



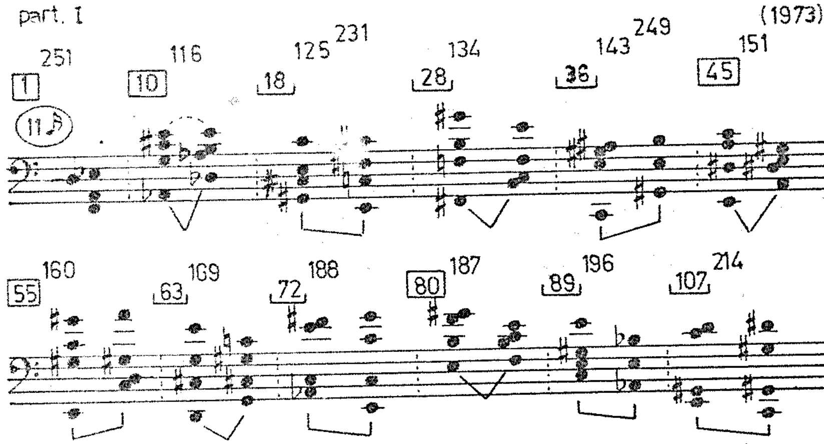
d



Ex. 21

A. Vieru: Simfonia a II-a (1973)

part. I



{o,1,2,3,4,5,6,7,8,9,lo,11}

1.			2,	3		5				9			4 elemente
2.		1			4			7,	8			11	5 "
3.	o,	1			4		6		8.				5 "
4.	o				4,	5,	6		8			11	6 "
5.	o				4				8		lo,	11	5 "
6.	o			3,	4				8,	9			5 "
7.	o		2		4				8,	9			5 "
8.	o,	1,	2		4			7,	8				6 "
9.	o				4		6,	7,	8				5 "
1o.	o				4,	5			8			11	5 "
11.	o				4				8		lo		4 "
12.	o		2,	3,	4				8				5 "

o	4	8	o
o	3,4	7,8	11,o
o	2,3,4	6,7,8	lo,11,o
o	2 4	6 8	lo o
o,1,2	4,5,6	(8,9,lo	o)
o,1	4,5	8,9	o

c) Am încheiat analizele cu tabelul comparativ (Ex.21) al formulelor acordice-ritornel din Simfonia a II-a de A.Vieru. Caracterul generator de formă al acestor intervenţii ostinato pe plan armonic (variaţiunea ideii armonice prezentate în cadrul Ex.11) constă în faptul readucerii conceptului tonal într-o accepţiune mai largă a noţiunii, conform observaţiilor autorului, cuprinse în primul capitol al studiului citat (vezi nota 6): „(...) ideea de plan tonal nu dispare în întregime: avatarurile ei se pot întîlni şi în ceea ce se numeşte p l a n u l s e r i a l sau p l a n u l m o d a l al unei compoziţii contemporane" (s.a.).

Care evoluţia armoniei va păşi mai departe pe calea modalismului, în care atît sistemul tonal, cît şi cel serial convieţuiesc cu eventuale alte modalităţi posibile de organizare a limbajului armonic - aşa precum ni se pare în clipa de faţă? Exemplele aduse în cadrul studiului de faţă le putem considera puternice argumente şi în privinţa aceasta.

Aspects harmoniques spécifiques de la période de renouvellement de la musique autochtone, avec référence particulière à la création des compositeurs clujois

CONSERVATORUL „G. LIMA" BIBLIOTECA

Ede Terényi

Résumé

Les trois aspects principaux de l'harmonie de la musique roumaine de la période 1950-79 apparaissent en corrélation avec les trois étapes de création novatrices des représentants de la génération de milieu. Dans la première étape, les tendances d'assimilation de tous les éléments offerts par la musique du XX-e siècle sont décissives. Dans la seconde étape, l'utilisation de la diatonie des douze sons et, par conséquent, la pénétration dans le domaine de l'harmonie géométrique et l'emploi de la technique des clusters, apparaît sur le premier plan. Au cours des années'70 - troisième étape -, nous sommes les témoins des réalisations au niveau de synthèse (nouvelle simplicité, mais sur une échelle supérieure), qui achèvent le procès de maturation de la musique roumaine contemporaine. Les exemples choisis de la création de ces trois décénies, énumérés dans un ordre chronologique, sont bien venus pour illustrer ce procès de création, sous l'angle de l'organisation de la dimension verticale du matériel sonore.

Spezifische Aspekte der Harmonie in der Erneuerungsperiode der einheimischen Musik, mit besonderer Beziehung auf das Schaffen der Komponisten von Cluj

Ede Terényi

Zusammenfassung

Die drei wesentlichen Aspekte der Harmonie in der rumänischen Musik des Zeitabschnittes 1950-79 treten in enger Beziehung zu den drei erneuernden Schaffensperioden der Vertreter der mittleren Generation auf. In der ersten Etappe sind die Bestrebungen, sämtliche von der Musik des XX. Jahrhunderts gebotenen Elemente zu übernehmen, ausschlaggebend. In der zweiten Etappe tritt die Verwendung der Diatonie der zwölf Töne und dementsprechend das Vordringen in den Bereich der geometrischen Harmonie und die Verwendung der Cluster-Technik in den Vordergrund. In den siebziger Jahren - der dritten Etappe - wird eine Synthese (eine erneuerte Einfachheit, jedoch auf höherer Ebene) erreicht, die den Reifeprozess der zeitgenössischen rumänischen Musik abschliesst. Die aus dem Schaffen dieser drei Jahrzehnte ausgewählten Beispiele, die in chronologischer Reihenfolge aufgezählt werden, veranschaulischen diesen Schaffensprozess unter dem Aspekt der Gliederung der vertikalen Dimension des klanglichen Materials.

Harmonic aspects specific to the period of renewing autohtonous music, with special reference to the creation of the composers of Cluj-Napoca

Ede Terényi

Summary

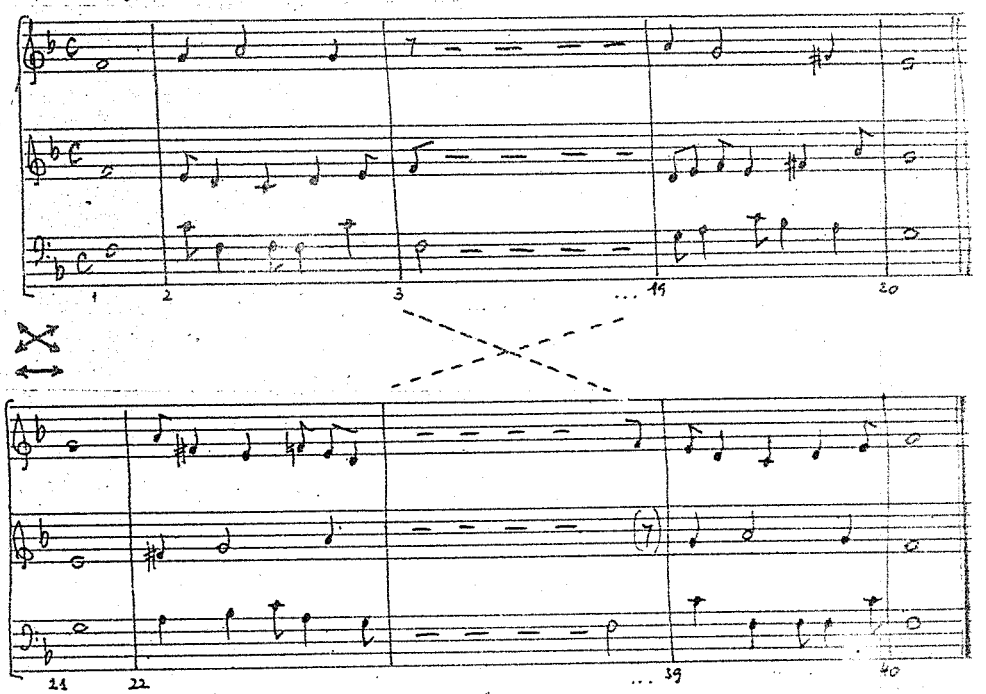
The three main aspects of the harmonics in the Romanian music of the 1950-1979 period appear in a close relationship with the three stages of renewing creation of the representatives of middle generation. In the first stage, the tendencies of assuming all elements offered by the music of the 20-th century are decisive. In the second stage, the use of the diathony of the twelve sounds and, as such, the penetration in the field of geometrical harmony and the use of the cluster technique appear as major. In the 70's - the third stage - we witness achievements at the level of synth s (a new simplicity but at a higher degree), finishing the process of maturing of Romanian contemporary music. The exemples chosen from the creation of these three decades, enumerated - at the same time - in chronological order are welcome to illustrate this creative process, viewed by means of the organization of the vertical dimensions of the sonorous material.

O RARITATE TEHNICĂ MUZICALĂ ŞI CÎTEVA REPLICI ALE EI ÎN TIMP

Dan Vo...ulescu

Intre Rondourile lui G u i l l a u m e d e M a c h a u l t, cel intitulat Ma fin c'est mon commencement ilustrează unul dintre primele exemple de recurenţă cu inversarea planurilor ( )[1]. Aplicat la dimensiunile întregii piese (40 măsuri), procedeul e plin de interes din mai multe puncte de vedere: el îngemănează repetabilitatea cu varietatea, şi economia cu simetria, într-un context de ingeniozitate tehnică ce trebuie corelat cu retorica epocii.

Ex.1

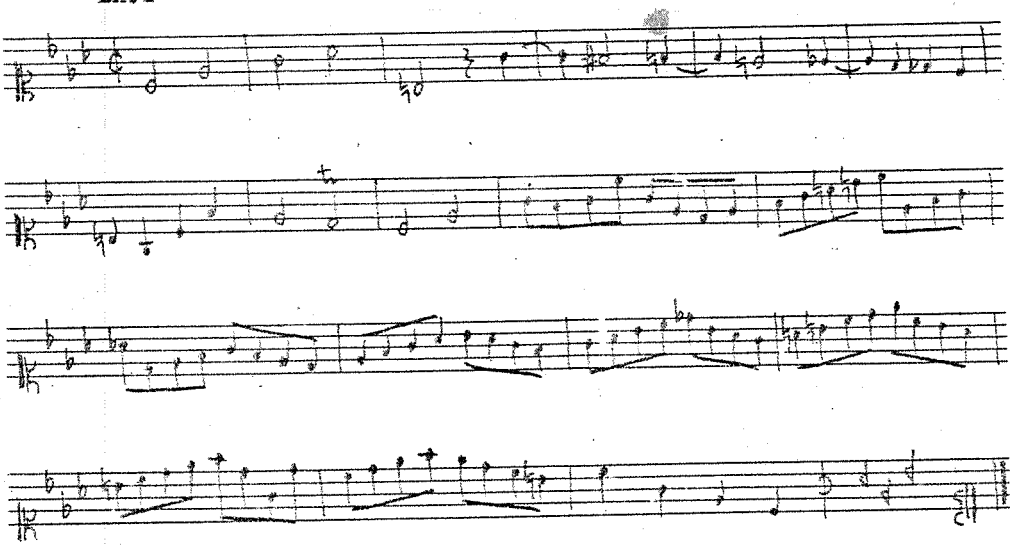


1. Contrapunctul dublu recurent presupune îmbinarea a două oglinzi: una verticală şi una orizontală.

Cu toate că inversarea locului celor două voci superioare nu produce modificări intervalice faţă de antecedent, faptul este notabil în legătură cu noutatea materialului sonor pe care aceste voci îl intonează. In ce priveşte structura armonică modală, se constată ranversabilitatea ei neproblematizată, atîta timp cît principiile armonice nu ajunseseră încă la o cristalizare. Predomină însă mersul treptat sau saltul de cvintă.

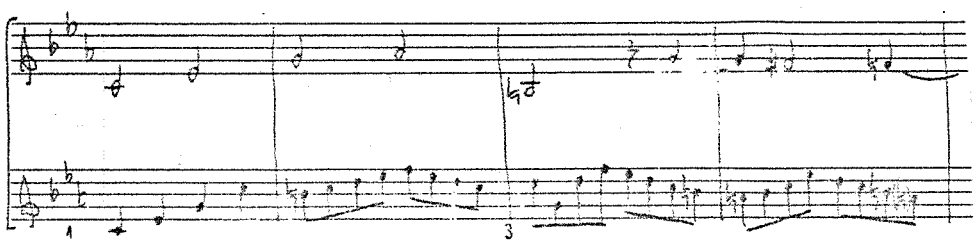
Sub nr.IV între Canones diversi din Ofranda muzicală de J. S. B a c h (ed. orig. 1747) figurează următorul canon cancrizans, intitulat simplu Canon a 2:

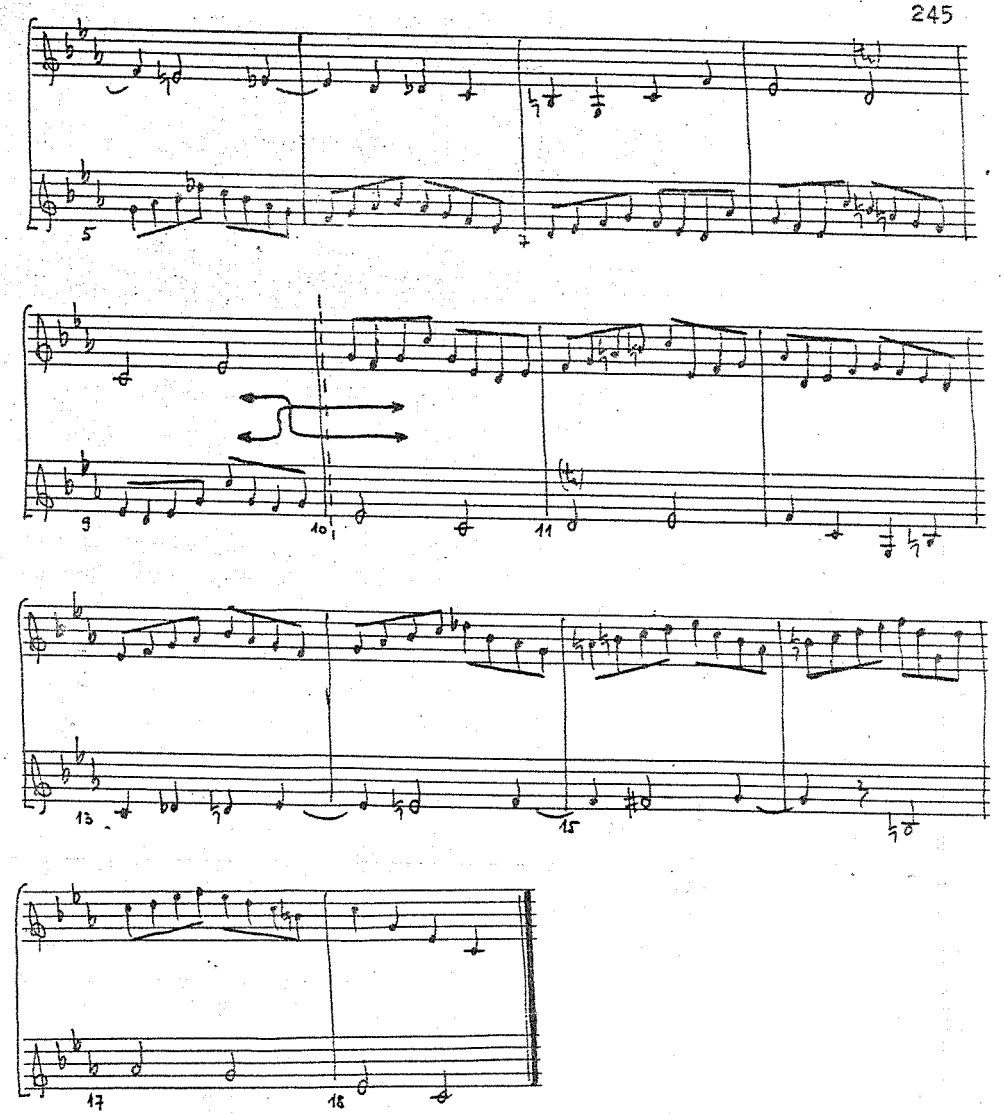
Ex.2



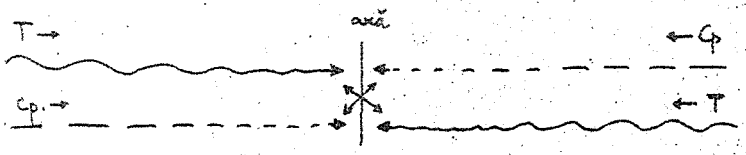
El face parte din seria canoanelor enigmatice, a căror interpretare e condiţionată de o prealabilă dezlegare. Citirea se realizează simultan în sens direct şi recurent:

Ex.3





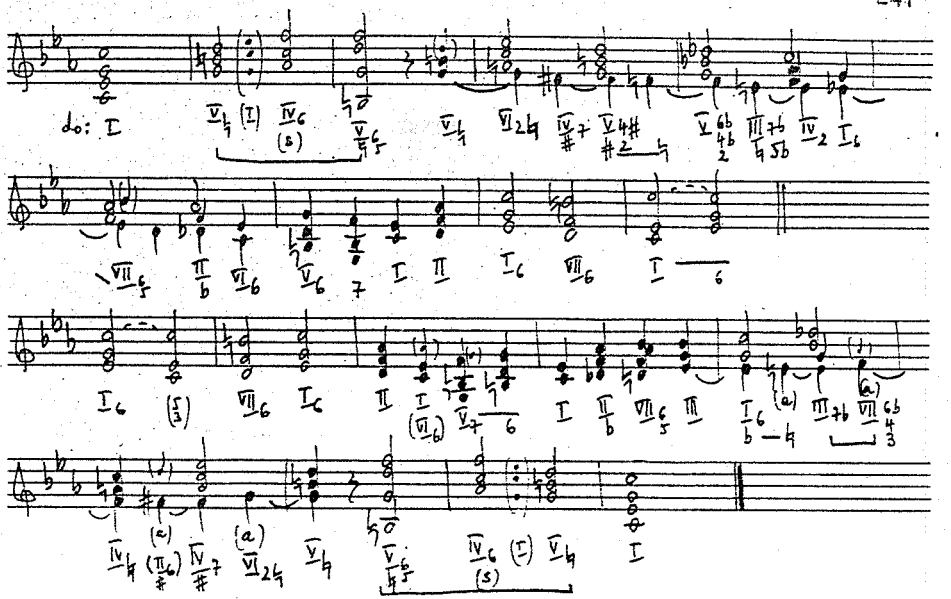
Din analiza textului dezlegat rezultă o clară diviziune în 9 + 9 măsuri (evidentă de altfel şi în desenul ritmic al versiunii criptice), structurată în raporturi contrapunctice: „thema regium", expusă de prima voce în primele 9 măsuri, este contrapunctată mai gălos, în valori preponderente de optimi. Fragmentul al doilea aduce acelaşi material muzical, citit recurent şi, în plus, reluat în contrapunct dublu:



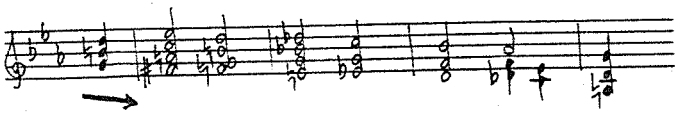
Dacă procedeul canonului cu axă de simetrie bazat pe repetarea în contrapunct dublu a unui material muzical expus în prealabil este întîlnit şi în alte lucrări din Arta fugii, cel în cauză constituie un unicat care completează fericit - prin dificultatea tehnică - celelalte piese ale grupajului, sau acele canoane cuprinse în BWV sub numerele 1073 - 1077 (Canon a 4, Canone doppio sopr'il Soggetto, Canon triplex). El se înscrie în tendinţa spre un raţionalism de ordin superior, marcînd o subliniată dorinţă de economie prin simetrie, repetabilitate şi reversibilitate în abordarea fenomenului muzical.

Pentru a deveni reversibilă, o structură muzicală trebuie să fie concepută într-un anumit mod, date fiind rigorile stilului, căci nu orice structură melodică se pretează pentru recurenţă, tot aşa cum nu orice înlănţuire armonică poate fi citită recurent. In cazul de faţă, procedeul putea fi atrăgător şi plauzibil, pentru că dimensiunile temei contrapunctate nu sînt prea mari, iar tema însăşi a devenit familiară ascultătorului datorită unei prelucrări ciclice. Deci singura problemă reală se leagă de structura armonică: recurenţa trebuie să fie compatibilă cu legile stilului, fără a contraveni deci funcţionalismului.

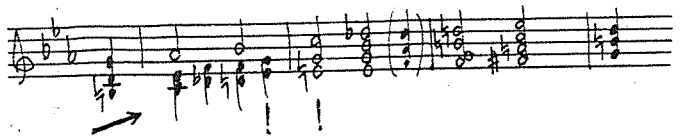
Din reducţia armonică a figuraţiei contrapunctice a primelor 9 măsuri rezultă înlănţuiri în care predomină legături unilaterale T-D şi T-S, îmbogăţite pe alocuri cu subdominante de schimb şi cu trepte secundare. Interpretarea armonică a contextului melodico-ritmic din recurenţă aduce minime modificări faţă de antecedent, printr-o uşoară fluctuaţie a interpretărilor funcţionale; ele se observă mai ales în măsurile 4-6 şi, respectiv 13-15, fiind determinate de prezenţa cromatismului ascensent şi descendent, figurat în aşa fel încît permite mai multe variante de analiză şi percepere armonică:



unde



devine:



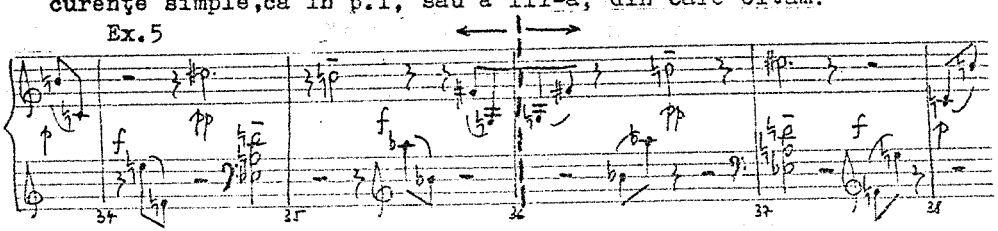
Principiul simetriei se întîlneşte frecvent în gîndirea muzicală a barocului şi îşi găseşte o încununare în creaţia bachiană. Elementele de stroficitate din formele dansante ale suitei sau din părţile sonatei, ca şi reluările simetrice nu o dată întîlnite în construcţia arhitectonică a fugilor (între reprize mediene ale temei sau între episoade), uneori ca o transplantare într-un alt context tonal a unor întregi segmente cunoscute, pledează în acelaşi sens. Acest principiu ajunge să înglobeze, la un alt nivel, în formele ciclice, mari suprafeţe muzicale, ca în perechea Fuga directa - Fuga inversa (Arta fugii).

Dacă în epocile vechi recurenţa apare izolat, sporadic, miraculos, ca un rafinament de tehnică, în gîndirea serială procedeul recurenţei este ridicat la rang de egalitate cu celelalte ipostaze-stări ale unităţii melodice. In creaţia primilor reprezentanţi ai noii şcoli vieneze, utilizarea recurenţei intervalice se îmbină mai rar cu cea ritmică. In special la S c h ö n b e r g, tratarea seriei înălţimilor nu se leagă decît arareori de structurarea şi configurarea ei ritmică. La W e b e r n, interesul pentru concretizarea melodico-ritmică - în sensul creării unor structuri mai complexe, cu care se operează apoi în mod constant - este mult mai evident. Citirea unuia şi aceluiaşi fragment polifonic în stare directă şi în recurenţă este un procedeu frecvent întîlnit la acest autor. Clădită arhitectonic după principii extrem de riguroase, străbătută de axe de simetrie de diferite ranguri, creaţia lui Webern ne apare în acest sens ca deschizătoare de drumuri în privinţa unei noi organizări structurale, ca o supradeterminare ce poate fi considerată ca depăşind etapa morfologicului şi corelîndu-se cu domeniul sintacticului.

In conferinţele sale (publicate sub titlul Der Weg zur Neuen Musik)[2], Webern făcea frecvente aluzii la tehnica niederlandezilor, pe care îi considera ca modele ale organizării unitare a limbajului. „Deci stilul căutat de Schönberg şi şcoala lui este o nouă pătrundere a materialului muzical pe orizontală şi verticală, o polifonie care şi-a avut pînă acum punctele culminante la niederlandezi şi apoi la clasici. Mereu străduinţa de a deriva cît se poate de mult dintr-o idee de bază." (Conferinţa a VII-a, seria I.)

In Variaţiunile op.27 pentru pian, recurenţa devine procedeul de bază al scriiturii. Axele de simetrie se infiltrează în toate cele trei părţi, la diferite nivele. Se întîlnesc recurenţe simple,ca în p.I, sau a III-a, din care citäm:

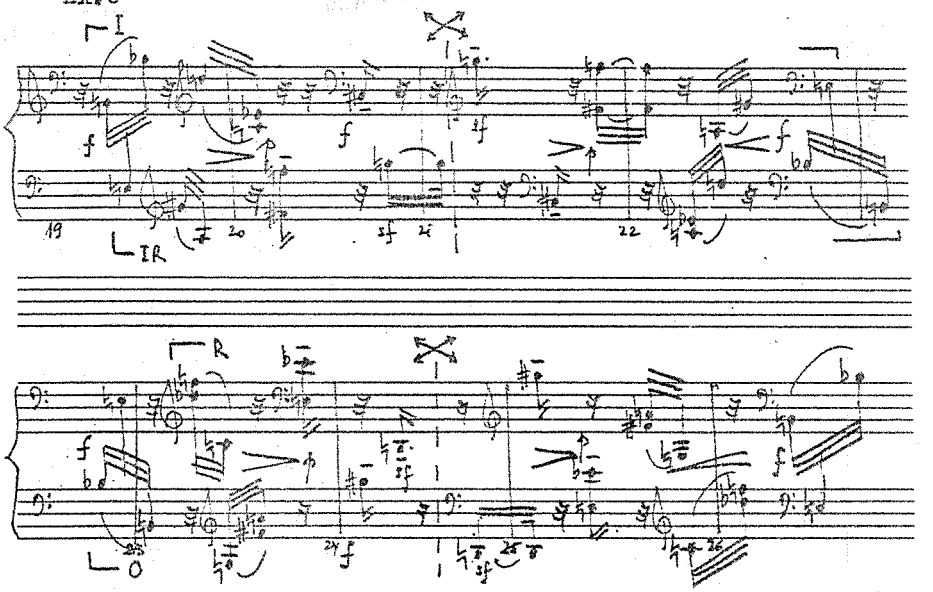
Ex.5



2.A. W e b e r n, Der Weg zur Neuen Musik (Herausgegeben von Willi Reich), Ed.Universal, Viena, 1960.

dar şi recurenţe cuplate cu inversarea planurilor (p.I,mijloc):

Ex.6



(Sunetul penultim al exemplului precedent va fi, la rîndul său, o axă pentru o nouă structură, simetrică primei secţiuni.)[3]

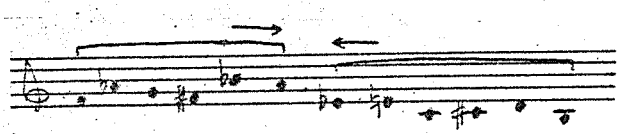
Tehnica de canon din prima variaţiune a Simfoniei op.21[4], partea a II-a, se bazează pe o axă dublă: una orizontală, în jurul căreia se desfăşoară două canoane în oglindă, şi una verticală, după 6 măsuri, vizînd recuranţa.

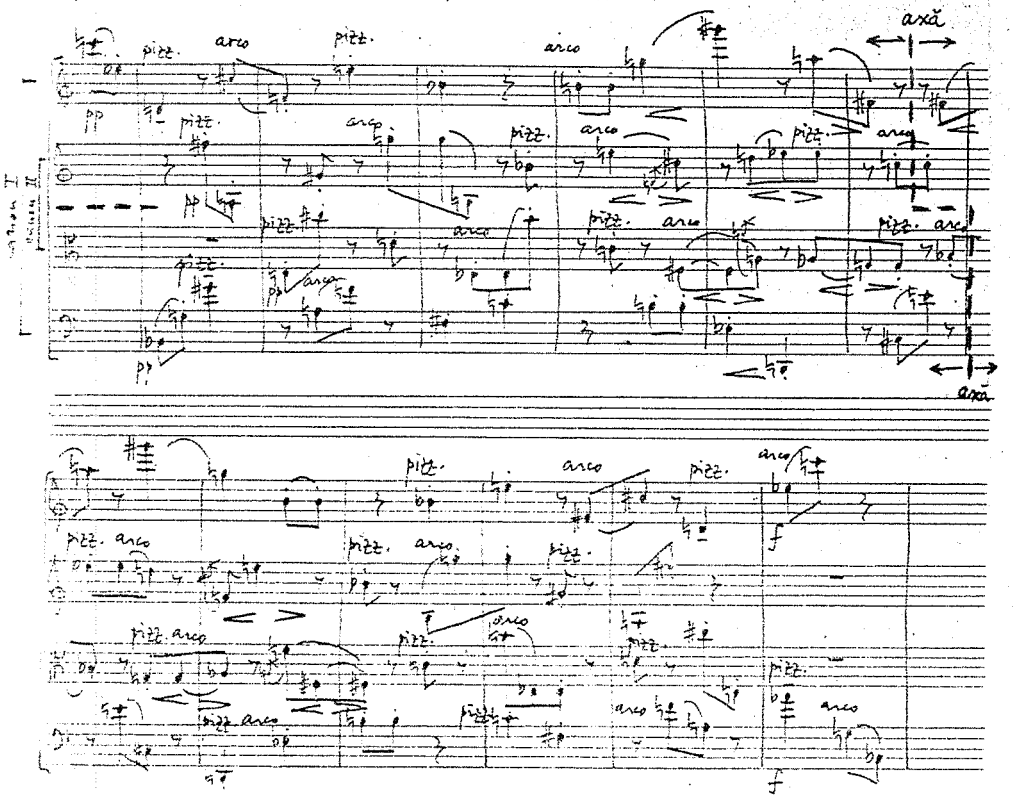
Ex.7 (vezi exemplul pe pagina următoare)

---

3. Cît priveşte secţiunea mediană a părţii I, o privire critică ar putea reproşa faptul că sonoritatea este exact aceeaşi cu a recurenţei simple, iar efectul grafic vizual va fi deci gratuit şi complică inutil execuţia.

4. Seria acestei lucrări este ea însăşi bazată pe recurenţă, ceea ce determină reducerea la jumătate a numărului de transpoziţii posibile:

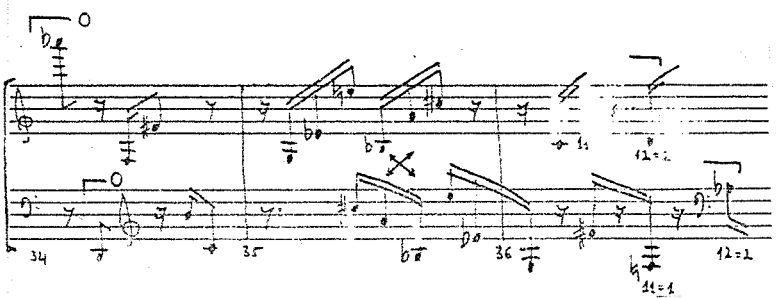


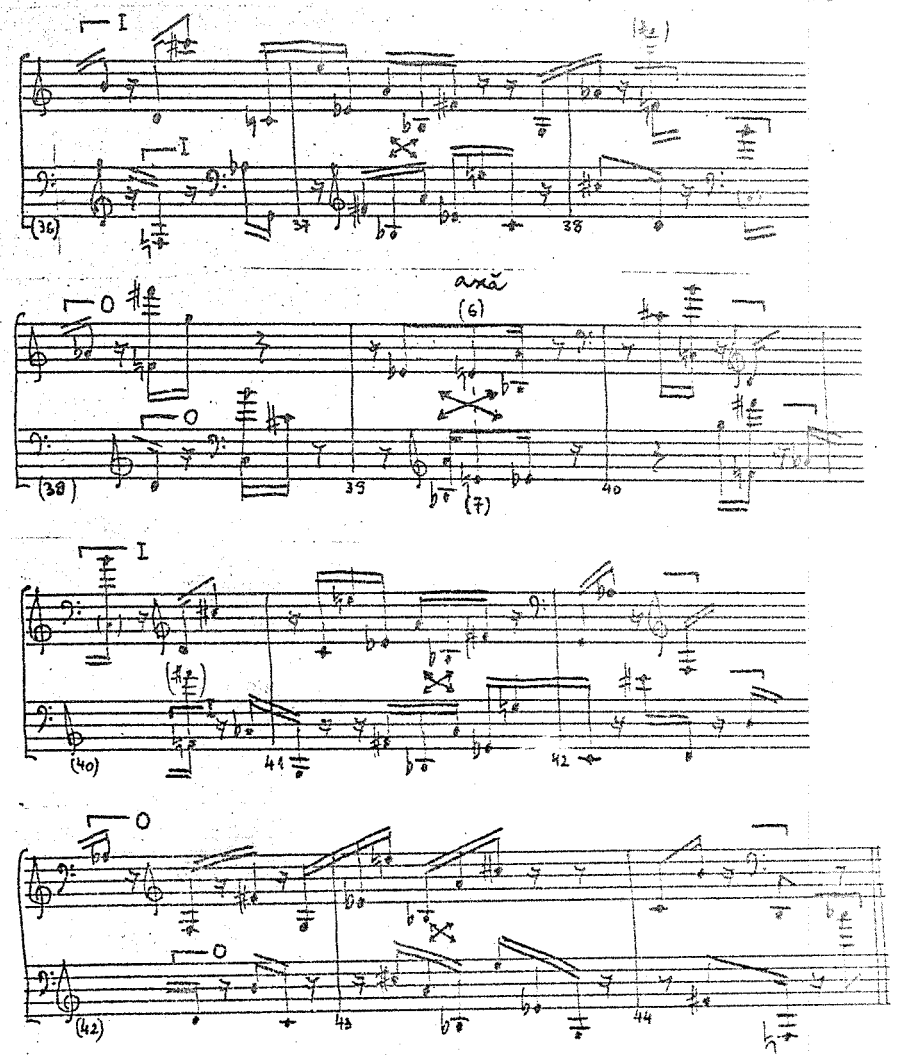


Dinamica este şi ea riguros inversată, cu excepţia ultimei măsuri, unde apare f în loc de pp, datorită faptului că începe o nouă variaţiune, cu includerea altor instrumente.

Din aceeaşi lucrare, variaţiunea a III-a aduce cinci momente îmbinate, care se structurează mereu pe baza recurenţei cu inversiune de planuri, totul fiind un canon recurent în jurul axei m i (măs. 39):

Ex.8





Despre următoarea variaţiune, autorul spune: „In a patra variaţiune apar numai oglinzi. Această variaţiune este chiar centrul întregii piese, iar de aici începînd, totul se întoarce. Deci toată piesa este de fapt un canon dublu cu recurenţă!" (Der Weg zur Neuen Musik, Conferinţa a VIII-a, 2.III.1932).

Momentele Machault, Bach şi Webern - reprezentînd trei ipostaze (modală, tonal-funcţională şi serială) ale unei evoluţii istorice -, comentate aici succint din punct de vedere al utilizării recurenţei în îmbinare cu inversarea de planuri, se

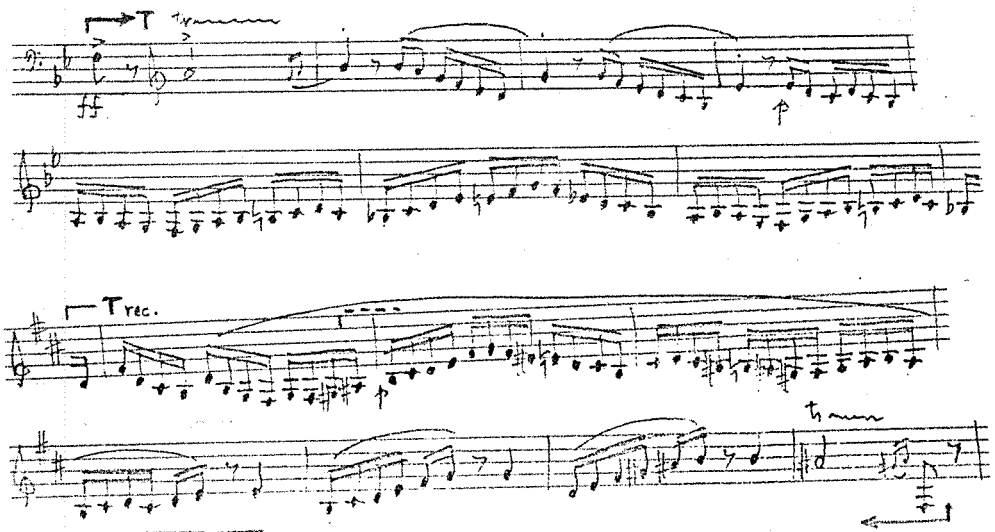
încadrează într-un şir de eforturi şi încercări ce se prelungesc mult în timp. O b r e c h t, D u f a y sau O k e g h e m apelau la procedeul recurenţei. G. B. V i t a l i utilizează de asemenea specii ale recurenţei în Artifici musicali[5]. Din perioada clasică se reţine cazul Sonatei în La pentru vioară şi pian de H a y d n, unde Menuetto al Rovescio aduce, în jurul unui trio, reluarea recurentă a primei secţiuni. Autorul notează doar: „Menuetto D.C. wird zurückgespielt". Din analiza structurii armonice rezultă că sînt utilizate numai legături unilaterale T-D sau T-S („micul circuit" armonic, iar nu „cadenţa autentică compusă"):

$$\mathrm{I} \;\Big|\; \mathrm{V}_{\overline{2}} \;\Big|\; \mathrm{I}_6\ \mathrm{V}_{\substack{6\\4}}\ \mathrm{I} \;\Big|\; \mathrm{V}_7 \;\Big|\; \mathrm{I} \;\Big|\; \mathrm{IV} \;\Big|\; \mathrm{I}\ (\mathrm{VI}) \;\Big|\; \mathrm{V}_{\substack{6\\5}}\ \mathrm{I} \;\Big|\; \mathrm{V}_{\substack{6\\5}}\ \mathrm{I} \;\Big|\; \mathrm{V}_{(\mathrm{SK})} :\Big\|$$

$\longrightarrow$ $\longleftarrow$

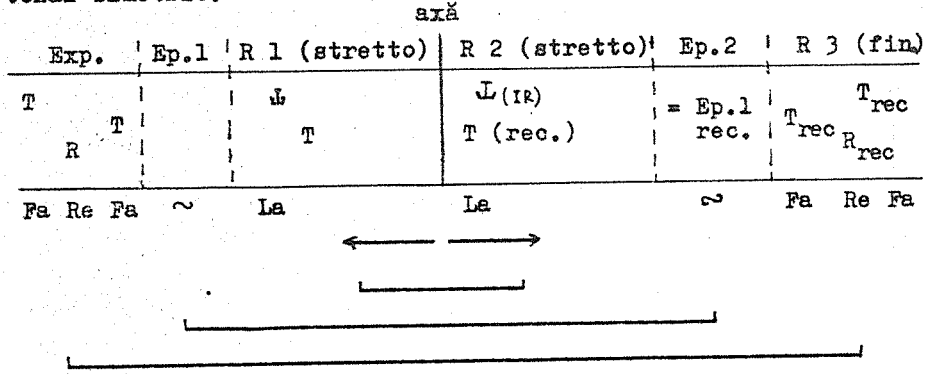
Tot din cadrul clasicismului muzical atrage atenţia modalitatea beethoveniană de tratare a recurenţei în Sonata op.106 pentru pian. In marea fugă care încununează această sonată - în care tema va fi prelucrată şi în inversare şi în augmentare -, reprizei a patra (măs. 152-174) îi este repartizat rolul de expunere a subiectului recurent (trei intrări în tonalităţile s i, R e, s i).

Ex.9



5. Vezi R. V l a d, Storia della dodecafonia, Ed. Su ini-Zerboni, Milano, 1958, p.346.

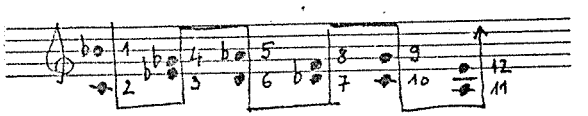
In secolul nostru, H i n d e m i t h încheie Ludus tonalis (1943) cu un Postludiu care nu e altceva decît reluarea recurentă a Preludiului, iar Fuga tertia in F din acelaşi ciclu poate fi numită fuga recurentă, deoarece, după 29,5 măsuri, autorul repetă riguros recurent primul segment (cu singurul adaus al contrapunctelor necesare în repriza finală, corespunzătoare expoziţiei, pentru ca lucrarea să se încheie la trei voci); desigur, recurenţa se repercutează şi asupra planului tonal simetric.



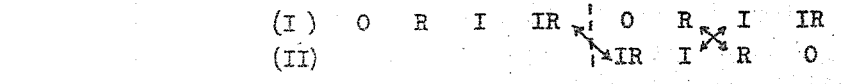
Miraculoasa ţesătură polifonică a Suitei lirice (1926) de A l b a n B e r g include de asemenea acest procedeu, demonstrînd afinitatea compozitorilor serialişti cu mijloacele tehnice cele mai evoluate. Partea a III-a (Allegro misterioso) conţine acest procedeu pe dimensiunile a 30 + 30 măsuri, plasate simetric în extreme, dintr-un total de 138 măsuri.

O interesantă expresie polifonică serială se întîlneşte în Quaderno musicale di Annalibera (1952) de L. D a l l a p i c c o l a, unde dintre cele 10 piese aforistice, impun în mod deosebit numerele 3-7, în fruntea cărora stau nu o dată titluri ce indică apartenenţa la vechile procedee şi forme polifonice. Astfel este nr.7, Canon cancrizans (intitulat Andantino amoroso e Contr punctus tertius). Dispunerea materialului serial are loc într-o ordine rectangulară consecventă, în intervale armonice:

Ex.10



După o expunere la un plan-voce a acestui material în cele patru stări, la reluarea lui, planul secund intonează ordinea inversă:



Se observă că în secţiunea a doua are loc un proces de recurenţă îmbinată cu răsturnarea planurilor. Cu multă abilitate sînt incluse - în contextul general de simultaneitate a cîte două sunete - şi sunete unice, dar şi acorduri de trei sau chiar cinci sunete; acest aspect al variabilităţii densităţii verticale devine şi mai interesant la sunarea simultană a celor două planuri. Canonul cancrizans al lui Dallapiccola se înscrie astfel în linia pieselor care conţin contrapunctul dublu recurent, comentate la început.

Un sugestiv material de studiu îl oferă concepţiile teoretice ale lui O. M e s s i a e n, care urmăreşte în mai multe dintre lucrările sale (Quatuor pour la fin du Temps, Nativité du Seigneur) problemele organizării interioare a muzicii pe baza ritmurilor retrogradabile sau neretrogradabile, în corelaţie cu modurile cu transpoziţie limitată[6].

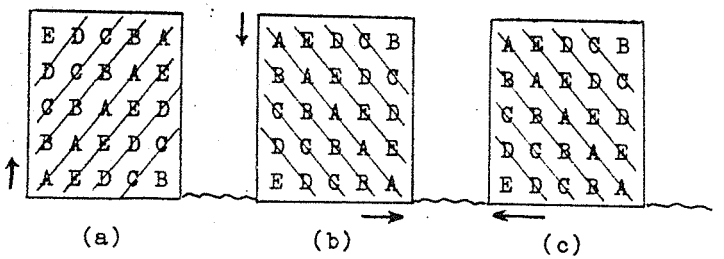
Din creaţia românească e de amintit un expresiv exemplu din balada-oratoriu Miorița de S. T o d u ţ ă, unde prima parte, Eterofonia, se bazează pe acelaşi principiu constructiv al recurenţei. E de semnalat că, în acest caz, ea se aplică în condiţiile tratării coral-simfonice, şi anume cu extremă rigurozitate, cu toate că textul poetic nu se repetă. Procedeul serveşte desăvîrşit imaginea poetică, în microcosmosul ei, legînd într-o arcuire simetrică începutul cu sfîrşitul, prin atmosfera încărcată de mister a expunerii cadrului şi motivării acţiunii. In piesa pentru pian Terzine a aceluiaşi autor se remarcă structura recurentă a primelor două momente ale unei forme de bar (A A_1 B).

Alături de alte exemple care ar putea ilustra fenomenul comentat, reţine atenţia tehnica serială superior elaborată din punct de vedere contrapunctic a Invenţiunilor pentru

---

6. O. M e s s i a e n, Technique de mon langage musical, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1944, vol. I, pp. 12-13, 15-16.

cvintet de suflători şi percuţie de L. G l o d e a n u. Dacă elemente de recurenţă se întîlnesc încă în partea a II-a, în partea a IV-a - elaborată pe baza contrapunctului cvintuplu (o raritate tehnică)-,tronsoanele melodice de cîte cinci sunete sînt grupate contrapunctic în ordinea - cu siguranţă prestabilită - (a), pentru ca după un interludiu al percuţiei să apară dispunerea (b), iar după un alt interludiu acordic să fie reluată structura contrapunctică secundă prin recurenţa fiecărui plan (c). De remarcat că serializarea înălţimilor este întregită cu aceea a duratelor şi intensităţilor.



Să amintim, în fine, că tehnicile de recurenţă şi-au găsit un larg domeniu de aplicaţie în muzica electronică, unde, după concretizarea pe bandă a unei structuri sonore migăloase, se apelează adesea la procese specifice de transformare ulterioară.

Desigur, ca procedeu ce ţine de principiul simetriei în construcţia lucrărilor muzicale, recurenţa trebuie utilizată cu moderaţie, iar nu ostentativ. Căci, aşa cum se menţionează în Dicţionarul de estetică generală, „Absolutizarea simetriei în artă poate să conducă la exagerări canonice, formaliste (...) Corespondenţa, adecvarea diferitelor părţi ale operei pot fi realizate numai corelînd aceste elemente cu bogăţia şi valoarea mesajului."[7]

7. x x x, Dicţionar de estetică generală, Ed. politică, Bucureşti, 1972, p.324.

Une rareté technique musicale et quelques unes de ses répliques à travers le temps

Dan Voiculescu

Résumé

Partant de l'analyse de certains canons récurants de la création de Machault et de Bach on poursuit l'emploi du principe symétrique de ce type de répétition surtout dans la création de Webern, où il est rencontré fréquemment comme procédé de réalisation de l'organisation structurale de la composition. On rappelle aussi d'autres auteurs qui abordent le procédé de la récurance.

Eine satztechnische Rarität und ihre Übernahme im Laufe der Zeit

Dan Voiculescu

Zusammenfassung

Ausgehend von der Analyse einiger Krebskanons in den werken von Machault und Bach, wird die Übernahme des symmetrischen Prinzips dieses Wiederholungstyps insbesondere im Werk Anton Weberns verfolgt, wo es häufig als Verfahren in der Gestaltung der Satzstruktur anzutreffen ist. Es werden auch andere Komponisten, die das Verfahren des Krebsgangs anwenden, erwähnt.

A musical technical rarity and some of its replies in time

Dan Voiculescu

Summary

Starting from the analysis of some recurrent canons in the creation of Machault and Bach the author is concerned with the assuming of the symmetric principle of this repetition type especially in Webern's creation, where it is frequently come across as a procedure of achieving the compositional structuring. Other authors who approach the recurrency procedure are reminded as well.

TEHNICA INTONĂRII ACORDURILOR LA VIOLA CU CĂLUŞUL DREPT, COMPARATIV CU CUPLUL VIOARĂ CONTRABRACI-VIOLĂ LA LĂUTARII DIN TRANSILVANIA

Tudor Jarda

Viola cu trei corzi şi căluşul drept, cunoscută în întreaga Transilvanie sub denumirea de „contră", mai rar „braci", a fost semnalată şi analizată de mai mulţi autori, dar, după ştiinţa noastră, numai sub aspectul construcţiei sale şi a cîtorva consecinţe imediate.

Ne propunem a dezvălui, pe lîngă tehnica acestui instrument, posibilităţile şi avantajele ce le oferă instrumentistului popular, şi care, în final, sînt acelea care au dus la construcţia lui.

Instrumentul este utilizat numai în mediul sătesc şi în puţine localităţi urbane (Reghin, Beclean) sau unele cartiere mărginaşe orăşeneşti (Cluj-Mănăştur), dar numai de către muzicanţi care interpretează cu precădere muzica populară. Muzicanţii de la oraş au adoptat pentru acompaniament cuplul vioară + violă, numite „contra-braci" şi „braci", grup utilizat încă din secolul trecut în orchestrele de muzică populară, mai ales maghiare, de cafenea. Aceste orchestre avînd obligaţia de a interpreta, pe lîngă muzica populară, şi alte genuri - valsuri, muzică din operete, uverturi din repertoriul timpului etc. -, nu puteau utiliza instrumentul amintit, care, avînd căluşul drept, nu poate fi folosit decît pentru acompaniament armonic. In consecinţă, alături de viola sau braciul obişnuit - care, avînd căluşul curbat, putea fi utilizat la acompaniament numai în duble corzi -, pentru completarea acordului s-a alăturat o vioară numită „vioară-contră", „vioară-contrabraci" sau „contrabraci".

Vom analiza diferitele probleme de construcţie şi tehnică a braciului cu trei corzi şi căluşul drept, pe care îl vom

denumi „contră", raportîndu-l cuplului contrabraci-braci, iar nu în comparaţie cu viola. Avem deci în vedere destinaţia sa.

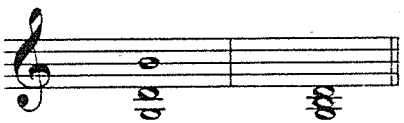
E construit pe corpul unei viole, la care se utilizează numai primele trei coarde. Coarda l a, însă, e acordată cu o octavă mai jos, utilizîndu-se pentru aceasta o coardă s o l. Deci vom avea un acordaj l a_1 - r e_1 - s o l.

Căluşul drept asigură o comodă intonare a unui acord complet, cu presiunea arcuşului egală pe cele trei corzi, ceea ce nu era posibil la un instrument cu căluş curbat. Aceasta asigură o sonoritate omogenă celor trei sunete ce formează acordul intonat. Acordul intonat de cuplul contrabraci-braci nu va avea niciodată sonoritatea omogenă a contrei, fiind intonat de două instrumente diferite prin construcţia lor, ca şi prin corzile utilizate, avînd deci timbruri diferite.

Acordarea primei corzi la contră cu o octavă mai jos, deci l a în loc de l a_1, realizează faţă de acordajul violei sau al violinei:

a) acordul în poziţie strînsă

Ex.1



şi

b) o mai mare omogenitate timbrală, avînd numai două categorii de corzi în loc de trei.

La violină şi violă, fiecare sunet e intonat de o coardă de calitate diferită, pe cînd la contră corzile 1 şi 3 sînt de aceeaşi calitate.

Pentru că însăşi construcţia unui instrument determină soluţiile cele mai potrivite, vom găsi - cu foarte mici şi neînsemnate diferenţe - aceeaşi modalitate de formare a acordurilor, aceeaşi digitaţie la muzicanţi care cîntă la contră în zone destul de îndepărtate.

La cuplul contrabraci-braci fiind vorba de doi interpreţi cu roluri distribuite, deoarece fiecare cîntă numai două sunete din acord, trebuie să existe o înţelegere prealabilă, pentru ca să intoneze împreună şi într-un anumit mod acordul complet.

Deoarece lăutarii din zone destul de diferite pe care i-am ascultat în unele ocazii (la Cluj, Braşov, Oradea, Tg. Mureş,

Cojocna, Teaca) utilizează acelaşi fel de distribuire a sunetelor din acord la cele două instrumente, putem conclude că practica a stabilit în timp un cod, o cifraţie în acest sens.

Această cifraţie e exprimată prin denumirea silabică sau alfabetică a fundamentalei acordului: D o m a j o r, r e m i n o r etc., sau C d u r, d m o l l etc.; cei doi instrumentişti îşi cunosc rolul pe care îl au în cadrul acordului.

Pentru studiul comparat al tehnicii intonării diferitelor acorduri la contră şi la cuplul contrabraci-braci, am notat acordurile după muzicanţii P e t r e G h e o r g h i ţ ă G u ş i şi I o n B a n u - pentru contră, şi după U r s u l y K o l o m a n - pentru contrabraci.

Petre Gheorghiţă Guşi, din Cluj, cartierul Mănăştur, str. Lingurarilor 54, profesia principală hornar, cîntă permanent la nunţi şi hore. A învăţat contra de la fratele său, Gheorghe Gheorghiţă Guşi, violonist-primaş de mare popularitate în zona Cluj-Huedin. Valoros informator şi interpret al folclorului instrumental din această zonă, el are un sunet frumos, intonaţie curată, simţ armonic dezvoltat. Posedă un instrument bun. Utilizează coarde de violoncel. Cunoaşte toate acordurile majore şi minore, ca şi septimele de dominantă, cu denumirea alfabetică şi silabică. Nu are însă siguranţă în utilizarea denumirii lor, mai ales în tonalităţile cu mulţi accidenţi. Nu cunoaşte la contră grifura lui m i b. Vom explica mai jos motivul. De altfel, nici nu utilizează această tonalitate.

Ion Banu, din com. Leşu, jud. Bistriţa-Năsăud, de profesie fierar, cîntă permanent la nunţi, hore şi petreceri. A învăţat de mic de la I o n şi M a x i m C i o b o t a r u, muzicanţi vestiţi din Sîngeorz-Băi, de unde este originar. Are un auz bun, simţ armonic, sunet puternic şi intonaţie curată pe un instrument de calitate. A cîntat şi în cor. Cunoaşte acordurile majore, avînd siguranţă pînă la patru accidenţi. Are o vagă idee asupra acordurilor minore, dar nu le utilizează. Obţine efecte deosebite folosind într-un anumit fel acordurile majore la melodii în tonalitate minoră. A auzit de denumirea silabică şi alfabetică, dar nu are nici o siguranţă în utilizarea lor. Cunoaşte raportul tonică-dominantă, numind-o

pe aceasta din urmă „jumătatea" celeilalte. In 1952, cînd l-am auzit prima dată, utiliza termenul de „jumătate" şi pentru acordul minor. Aici explicaţia termenului poate fi asociată cu tehnica instrumentului: terţa acordului minor se prinde la distanţă mai mică de prăguş decît la omonimul major. La acordurile d·o şi s o l - chiar la jumătate. In cadrul relaţiei T-D, termenul are sensul de „soaţă". Probabil este un termen vechi, întrebuinţat cîndva de lăutarii din partea locului, iar Ion Banu nu îi mai reţine sensul exact.

Ursuly Koloman este angajat la Orchestra populară a Filarmonicii de stat din Cluj. Bun notist, cunoaşte practica acompaniamentului la cuplul contrabraci-braci, care utilizează în muzica populară în general toate acordurile majore şi minore, septimele de dominantă şi septimele micşorate. Cunoaşte şi acordajul şi tehnica acordurilor la contră, dar refuză să cînte la acest instrument, socotit oarecum inferior.

Tabelul 1 (vezi Anexa) cuprinde toate acordurile majore şi minore, aşa cum se execută atît de către cuplul contrabraci-braci, cît şi de contră, şi anume: pe portativul întîi, în cheia sol, vioara contrabraci (cbr.), pe portativul al doilea, în cheia de alto - viola, iar pe portativul al treilea - acordul rezultat, efectul.

Alături, cu note pline,- contra, pe portativul întîi, aşa cum se scrie (considerînd coarda l a cu transpoziţie la octavă), iar pe portativul al treilea - efectul sonor.

Am alăturat tonalităţile omonime şi nu relative, întrucît tehnica instrumentelor analizate stabileşte o strînsă corelaţie în acest sens. Tabelul nu cuprinde toate tonalităţile cu mulţi accidenţi, întrucît lăutarii, chiar şi cei cunoscători ai notaţiei muzicale, nu fac nici un fel de deosebire între tonalităţile enarmonice atunci cînd cîntă „după ureche", şi nici tehnica instrumentului nu cere altă digitaţie. Adesea pot fi auziţi dictînd înlănţuiri ca F a ♯ - R e ♭ - F a ♯ (F i s - D e s - F i s) sau acordul r e ♭ F a ♭ l a ♭ - s i (în loc de d o ♭). Digitaţia arătată de tabloul acordurilor confirmă aceasta.

Comparînd modalităţile de intonare a trisonurilor în cele două sisteme instrumentale, observăm că, în fapt, „co tra" ob-

ţine în majoritatea cazurilor acelaşi efect sonor ca şi cuplul contrabraci-violă.

In cuplul contrabraci-violă, deoarece cei doi instrumentişti execută în fiecare caz coarde duble (deci vor suna în total patru coarde - două de r e şi două de s o l), trisonul va avea întotdeauna un sunet dublat. Această dublare nu e determinată însă de funcţia elementului în acord, ci, mai curînd, (deocamdată ne ferim de a spune „numai") de tehnica utilizată în adaptarea acordurilor la cele două instrumente.

Astfel: a) în toate cazurile, vioara contrabraci intonează un interval mare din acord - cvintă sau sextă, iar viola preia intervalul mic - terţă sau cvartă;

b) sunetul cel mai grav în acord este intonat de vioară cbr., şi nu de violă, cum ar fi natural, potrivit registrului instrumentelor. Uneori, sunetul acesta e dublat la violă (S o l - s o l, R e - r e, S i - s i, S i b - s i b, M i - m i, M i b - m i b), dar niciodată viola nu prinde un sunet mai jos decît vioara cbr. Acest fapt e determinat, bineînţeles, de modalitatea de a prinde intervalele pe cele două coarde. Dar de ce nu se întîmplă şi invers? Probabil datorită faptului că ambele instrumente utilizează aceleaşi coarde $r e_1$ şi s o l. Se urmăreşte o sonoritate mai puternică la violă, prin utilizarea sunetelor în registru mai înalt, mai sonor;

c) rezultă următoarele dublări la cele 12 trisonuri:

- fundamentala, în trei cazuri
  S i, F a ♯ şi F a
- terţa, în trei cazuri
  D o - S o l şi R e b (D o ♯)
- cvinta, în cinci cazuri
  R e, L a, M i, M i b, L a b.

Dublările sînt aceleaşi pentru trisonurile majore sau minore, în afară de s i b unde în major se dublează fundamentala, iar în minor - cvinta. Aceste dublări, şi mai ales amestecul de dublări ce rezultă într-o succesiune de acorduri, nu pot să aibă omogenitatea sonoră a „contrei", cu egală intensitate pe fiecare coardă, pe fiecare sunet al trisonului. S-ar putea totuşi ca acest lucru să nu prezinte pentru lăutari o

primă importanţă, deoarece ei cîntă împreună cu basul, care intonează numai fundamentala. La contră, trisonurile sînt prinse în general în poziţia fiziologică a mîinii stîngi, adică digitaţia urmează pe coarde ordinea descrescîndă: $\overset{2}{0}\ ,\ \overset{3}{1}\ ,\ \overset{4}{2}$. Vezi: D o, S o l, M i, S i, F a♯, M i ♭, L a ♭.

Acolo unde una din coarde poate fi utilizată în grifură ca şi coardele libere, aceasta apare în poziţie încrucişată. Vezi: R e, L a, F a.

R e se prinde $\overset{0}{\underset{4}{2}}$ sau $\overset{0}{\underset{3}{1}}$ (G r o s u V i r g i l, din Sîngeorz-Băi, şi alţii), prin deplasarea mîinii stîngi în poziţia a II-a, cu scopul evident de a evita degetul 4, mai slab.

Grifura $\overset{3}{\underset{1}{2}}$ ar obţine exact acelaşi efect; totuşi, se preferă încrucişarea $\underset{4}{2}$ cu l a - coardă liberă. L a se prinde $\overset{0}{\underset{3}{4}}$, deşi $\overset{2}{\underset{1}{4}}$ ar obţine acelaşi efect. F a, $\overset{0}{\underset{1}{2}}$, ar putea fi prins mai uşor, dar fără coarda liberă $\overset{2}{\underset{1}{4}}$.

S i b se prinde după F a 7 în poziţie încrucişată $\overset{1}{\underset{4}{2}}$ (inexplicabil de ce!). Cînd are rol de dominantă şi urmează să primească o septimă, se prinde $\overset{3}{\underset{2}{1}}$. La fel şi S i (s i).

Explicaţia: după F a $\overset{0}{\underset{3}{2}}$ (fără septimă) era mai uşor de prins tot în poziţie încrucişată $\overset{1}{\underset{4}{2}}$; astfel, în degetaţia $\overset{2}{\underset{1}{1}}$, degetul 2 trebuia să sară peste o coardă. Cînd s-au utilizat septimele pe dominantă, aceasta era imposibil de adăugat poziţiei $\overset{1}{\underset{4}{2}}$ - şi s-a găsit deci ulterior şi poziţia fiziologică $\overset{2}{\underset{1}{1}}$. Totuşi, s-a rămas la S i b $\overset{1}{\underset{4}{2}}$ după F a (7).

Concluzie: utilizarea acordurilor D7 la contră este de dată foarte recentă şi necunoscută încă la sate.

Trisonurile minore se prind cu aceeaşi digitaţie ca şi cele majore, coborîndu-se un semiton degetul de pe coarda care intonează terţa. Acest lucru nu e posibil doar la f a, deoarece la F a terţa e coarda liberă $\overset{0}{\underset{3}{2}}$. Din acest motiv, f a se prinde cu digitaţia $\overset{1}{\underset{1}{2}}$. In această poziţie fiziologică s-ar putea prinde comod şi F a; totuşi, lăutarii o refuză.

Concluzie: poziţia $\overset{2}{\underset{1}{2}}$ e cunoscută prin f a, deci iniţial s-au utilizat numai acorduri majore, iar trisonurile minore - fiind ca şi acordurile de D7 utilizate mai recent - sînt încă prea puţin cunoscute în mediile unde nu a fost un contact mai viu cu oraşul.

La fel, s i b în poziţia $\overset{3}{\underset{2}{2}}$ derivă din poziţia lui S i b,

premergătoare septimei. Deci acordurile minore împreună cu septimele s-au adaptat mai tîrziu acestui instrument.

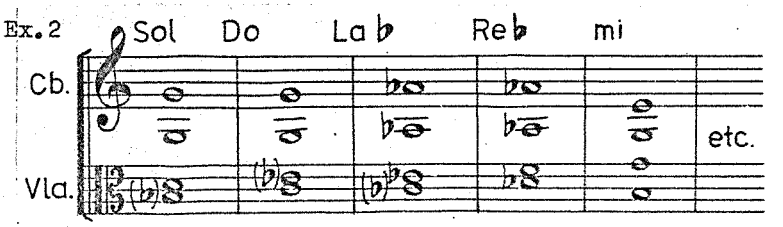
Acordul M i b este prins de către P.G. în poziţia $\frac{6}{4}$ cu coarda liberă s o l, ceea ce îl face să nu poată prinde - în fond să nu cunoască - pe m i b. I.B. îl prinde în $\frac{4}{2}$, ceea ce ar permite găsirea imediată a modalităţii lui m i b. P.G. refuză această poziţie, avînd sonoritate urîtă, slabă.

Faţă de acest instrument „contră", unde se caută poziţiile cele mai sonore, chiar cu riscul unor digitaţii mai dificile, cuplul vioară contrabraci-violă pare că nu urmăreşte întotdeauna cele mai bune sonorităţi. Astfel:

1. Coarda liberă s o l nu e utilizată decît în D o şi d o, deşi ar putea întări sonoritatea în S o l, s o l sau m i. Lăutarii evită, pe cît posibil, la cuplul viola-contrabraci, coarda liberă, care nu e potrivită la acompaniamentul în contratimpi, unde se utilizează durate scurte. Deşi la acordurile lungi coarda liberă este potrivită, se rezumă la o singură modalitate de emitere a acordurilor, eliminînd-o.

2. Cu toate că există posibilitatea, nu se intonează nici un trison cu dublarea vreunui sunet. In patru sunete s-ar putea găsi soluţii mai bune pentru L a b, R e b, D o, S o l etc., putîndu-se evita dublarea terţei la acestea din urmă:

Ex.2



3. Viola nu utilizează deloc coarda d o, reducînd cuplul de fapt la două viori, cu numai două corzi - r e$_1$ şi s o l. Cuplul e potrivit însă pentru intonarea completă a acordurilor de D7 sau de septimă micşorată (străine folclorului nostru). Şi aceasta pare să fie o cauza menţinerii în uz de către lăutarii urbani sau urbanizaţi, unde anumite genuri (romanţe) au nevoie de astfel de acorduri.

Faptul că, în utilizarea trisonurilor, cuplul se rezumă numai la trei sunete, ca şi contra, ne îmbie la concluzia că aceste două sisteme de acompaniere s-au dezvoltat în mod oare-

cum independent; cuplul contrabraci-violă a preluat o practică mai veche - din muzica populară şi pentru muzica populară, sau determinată de aceasta chiar pentru alte genuri; în cadrul practicii populare de contră sau pentru alte instrumente, poate fi vorba de adaptarea unui instrument rudimentar la cutia de rezonanţă mai bună a violei.

Analiza acordurilor de D7 practicate în folclor la aceste instrumente ne dezvăluie următoarele aspecte:

A. La grupul vioară cbr.-violă:

1. Acordul D7 se obţine din poziţia acordului de trei sunete, la unul dintre instrumente înlocuindu-se sunetul dublat cu septima; celălalt instrument păstrează sunetele repartizate din acordul de trei sunete. Se obţine astfel acordul D7 complet. Excepţie fac acordurile de S i 7 şi S i b 7 , unde septima se obţine prin părăsirea cvintei la cbr., deşi septima ar putea fi adusă la acelaşi instrument pe coarda s o l, prin părăsirea fundamentalei dublate. Explicaţia pare să fie în rezolvarea acesteia pe M i şi M i b, care se prind în poziţia terţei,deci urmărindu-se o rezolvare naturală a septimei.

2. Instrumentul care aduce septima păstrează celălalt sunet din poziţia trisonului, la toate acordurile de septimă, în afară de D o 7, D o # 7 (R e b7) şi S o l 7 , unde se schimbă ambele sunete. Cauza e următoarea: la D o şi D o#, sunetul dublat (m i şi m i #) se prind pe coarda r e, pe cînd septima (s i b şi s i) - pe coarda s o l. In acordul S o l # este invers. Sunetul dublat (s i) se prinde pe coarda s o l, pe cînd septima f a - pe coarda r e.

In toate celelalte acorduri, sunetul dublat se găseşte pe aceeaşi coardă unde va fi intonată septima. Aceasta ar explica unele nedumeriri în legătură cu dublările în trison,la acest cuplu de instrumente, dar numai pentru aceste acorduri.

3. Septima apare la cbr. în acordurile:

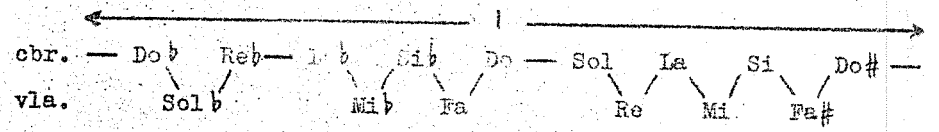
S o l b, L a b, S i b, D o, S o l, L a, S i, D o #,

iar la violă în:

D o b, R e b, M i b, F a, R e, L a, M i, F a #.

Alternanţa la cvintă (cvartă) între cele două instrumente, explicabilă prin însuşi acordajul de cvintă al coarde-

lor instrumentelor, este întreruptă tocmai în punctul D o - S o l, unde intonarea septimei se face - cum am văzut mai sus - diferit de maniera întrebuinţată la celelalte acorduri.



4. Comparînd poziţia acordurilor de D7 cu poziţia acordurilor pe care acestea se vor rezolva, observăm că:

a) Septima se rezolvă tipic în toate cazurile. Putem deduce, chiar, că poziţia septimei a fost determinată de aceea a acordului următor, ceea ce constituie încă un argument pentru faptul că acestea au fost utilizate prima dată; odată rezolvată într-un anumit mod, tehnica intonării determină şi tehnica utilizării septimelor.

b) Sensibilă se rezolvă atipic, prin salt de terţă inferioară, la acordurile de septimă ale lui M i, M i ♭, L a.

B. Pentru braci (contră):

Instrumentul avînd posibilitatea de a emite simultan numai trei sunete, nu va putea intona un acord complet de septimă. Acest acord, de altfel necunoscut la interlocutorii noştri din mediul rural, este intonat de P.G. în două faze:

a) intonarea trisonului, ca în tabelul I;

b) intonarea septimei şi a încă două elemente din acord. Contra intonează succesiv aceleaşi sunete ca şi cuplul viola-cbr., în afară de M i 7 şi D o # 7. Deci, faţă de patru deosebiri în intonarea trisonului major (S o l, M i, M i b, D o #), aici avem numai două.

Digitaţia utilizată de contră în acordurile succesive de trison D7 ar putea fi încadrată în sisteme secvenţiale, ca în tabelul III.

De altfel, P.G. e oarecum conştient de acest sistem secvenţial, ca dovadă că în acest context a prins şi acordul D o # 7 în poziţia a III-a, rezolvîndu-l pe F a tot în poziţia a III-a $\left(\frac{3}{4}\right)$, poziţie pe care de obicei nu o întrebuinţează. Dă impresia că „s-a lăsat dus" de secvenţă, întrucît după D o # a prins şi pe R e în poziţia a IV-a $\left(\frac{4}{4}\right)$, ca o continuare logi-

că a digitaţiei.

Secvenţele cuprinse în tabelul III nu corespund cu practica în punctele S o l, D o, L a, F a, iar acordul R e 7 nu e cuprins în secvenţă.

Am arătat că unor poziţii fiziologice în acordul L a şi F a le-a fost preferată poziţia inversă, cu coardă liberă. Aceeaşi poziţie e menţinută şi în combinaţie cu septima, dovedind încă o dată abordarea mai tîrzie - după consolidarea unui sistem de intonare a trisonurilor (cel puţin a celor majore) - a acordurilor de septimă.

Comparaţia dintre digitaţia lui F a şi F a ♯ o confirmă încă o dată. Interlocutorul cunoscînd pentru F a ♯ o digitaţie comodă, $\frac{2}{1}$, totuşi nu o utilizează pentru F a. F a ♯ e o tonalitate puţin sau aproape deloc utilizată de instrumentiştii populari, care au găsit pentru F a o digitaţie proprie, neasociată cu posibilitatea $\frac{2}{1}$, impusă de F a ♯ , unde nu se poate utiliza coardă liberă. Deprinderile intrate în tradiţie nu se schimbă uşor nici după asocierea cunoştinţelor noi, chiar dacă acestea o facilitează.

Un aspect cel puţin curios şi greu de explicat îl prezintă modalitatea de a intona septima în cadrul lui S o l (cu s i dublat) şi D o (cu s i b dublat), cînd o soluţie s o l - f a - s i, respectiv s o l - m i - s i b ar fi mai comodă şi mai bună din punct de vedere armonic. Ar putea să fie determinată de înrudirea dintre fragmentul de acord micşorat s i - f a şi m i - s i b, cu septimele S o l şi D o, sau de intenţia nedefinită de a aduce ceva din septima micşorată. Credem că P.G. sesizează aici acordul micşorat ca fragment din D7 şi îl exprimă prin ce are caracteristic - cvinta micşorată.

Utilizarea acordului D7 nu aduce concluzii deosebite faţă de cele deduse din utilizarea trisonului.

Am putea aminti aici şi contra cu trei coarde acordate re_1 - s o l - d o, în care pentru r e este utilizată o coardă d o. Mai rar utilizată, este evident o transpunere la cvintă inferioară a instrumentului comentat mai sus. Toate problemele de tehnică sînt aceleaşi, cu transpunerea la cvintă inferioară.

Contra cu patru coarde, în acordajul l a - r e - s o l -

d o, utilizează pentru l a şi r e coarde s o l şi d o. Foarte puţini instrumentişti stăpînesc dificultăţile tehnice ale intonării coardelor cvadruple impuse de căluşul drept.

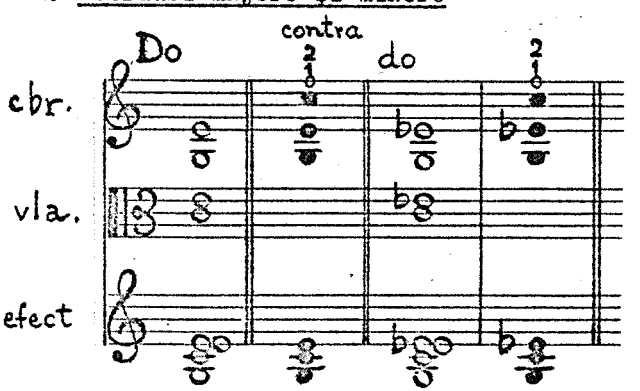
Unii aplică şi acordajul l a_1 - r e_1 - s o l - d o, deci contra obişnuită, cu trei coarde, plus coarda a patra de la violă, însă cu căluşul drept numai pentru primele trei coarde, pentru coarda d o fiind curbat; se poate utiliza astfel tehnica analizată mai sus, iar - la nevoie - şi coarda d o împreună cu s o l, pentru unele acorduri în poziţie gravă, sau în combinaţie cu încă un contraş.

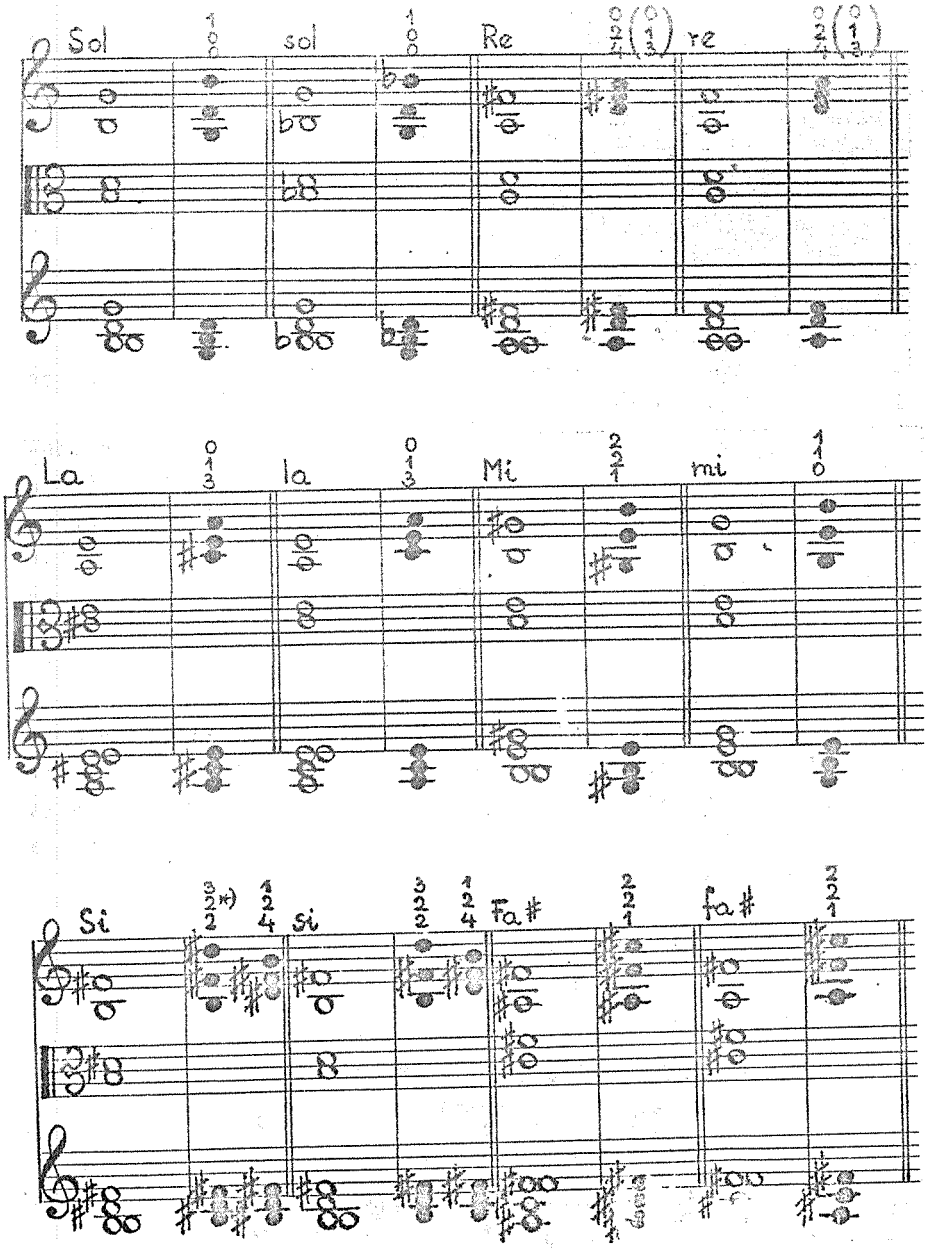
Vom aminti că se utilizează sporadic şi altfel de scordaturi. Astfel, V.I., din Cămăraş, vrînd să deruteze pe alţi muzicanţi, ridică sau coboară acordajul instrumentului, transpunînd tonalitatea. D i o s z e g h i G é z a, ţambalist din Cluj, afirmă că tatăl său, cîndva contraş vestit la Huedin, utiliza pe contră patru coarde de d o. Nu îşi aduce aminte cum le acorda. Bănuieşte un acordaj în cvinte. Probabil l a - r e - s o l - d o.

In orice caz, opiniem pentru introducerea acestor instrumente în orchestrele populare transilvănene, datorită sonorităţii lor bogate şi mult mai potrivite muzicii populare decît oricare instrument de acompaniament, în ciuda opoziţiei lăutarilor urbani sau urbanizaţi.

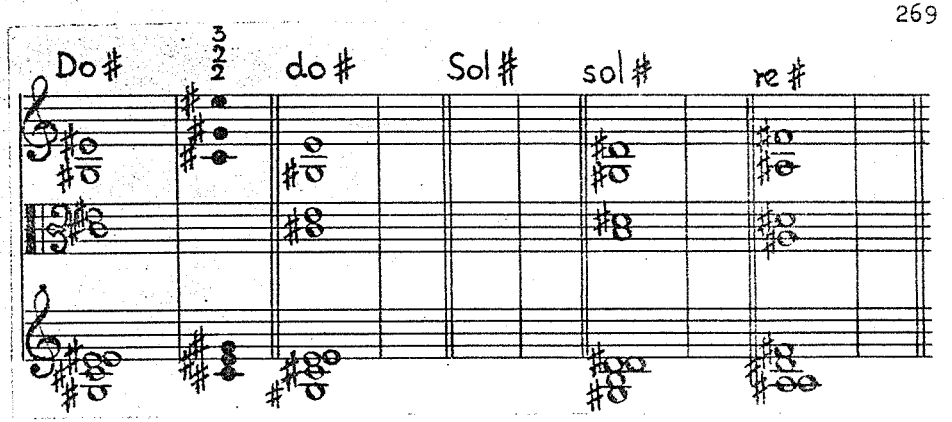
Completăm tabloul cu acordurile de septimă micşorată şi acordul mărit, în felul în care e intonat de cbr. şi violă, şi cu trisonurile pentru contră în acordajul r e - s o l - d o.

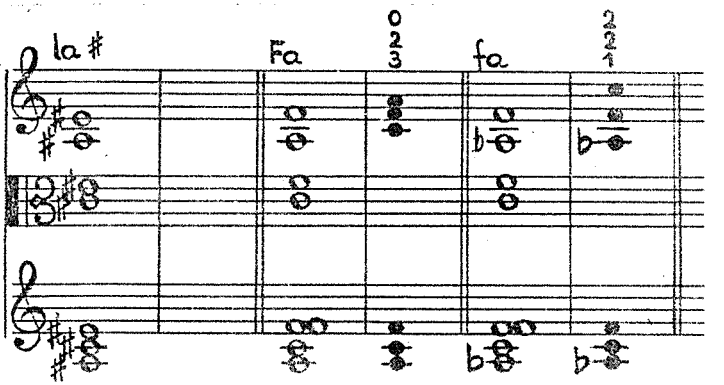
I. <u>Acorduri majore şi minore</u>

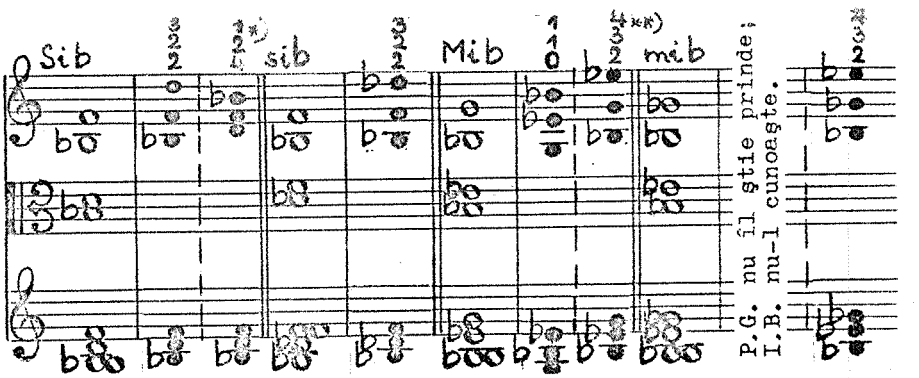




*) cînd e urmat de Si 7.

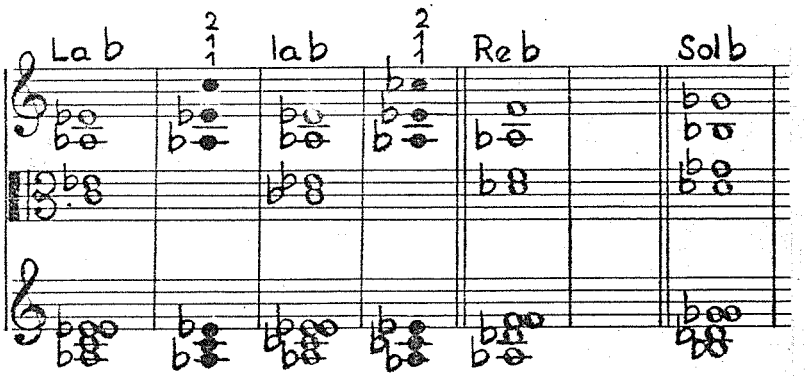




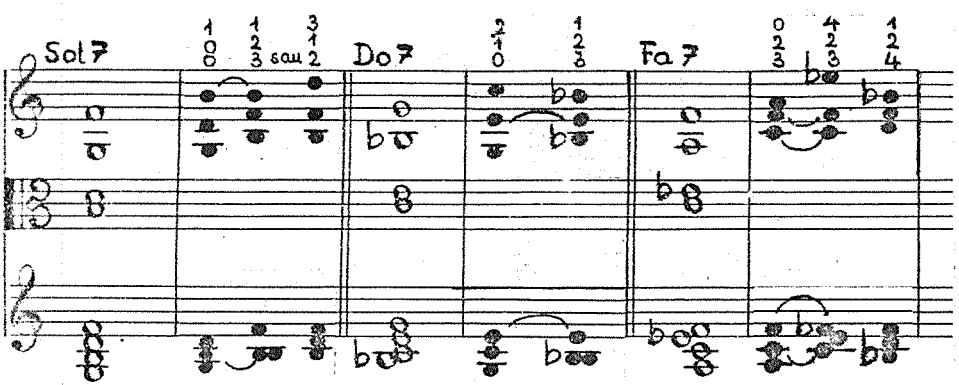


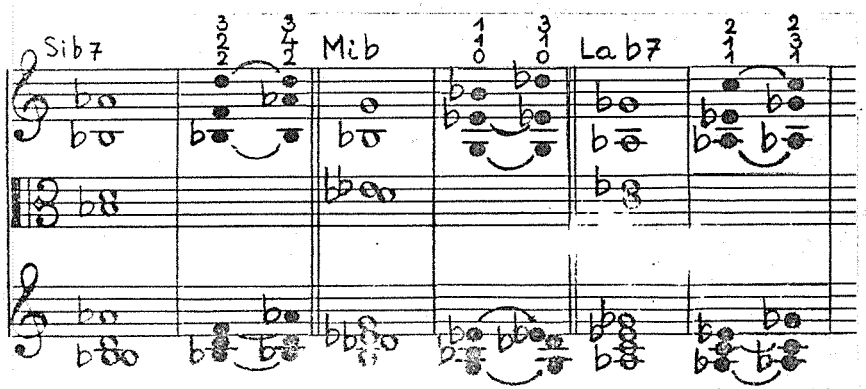
*) după Fa 7.

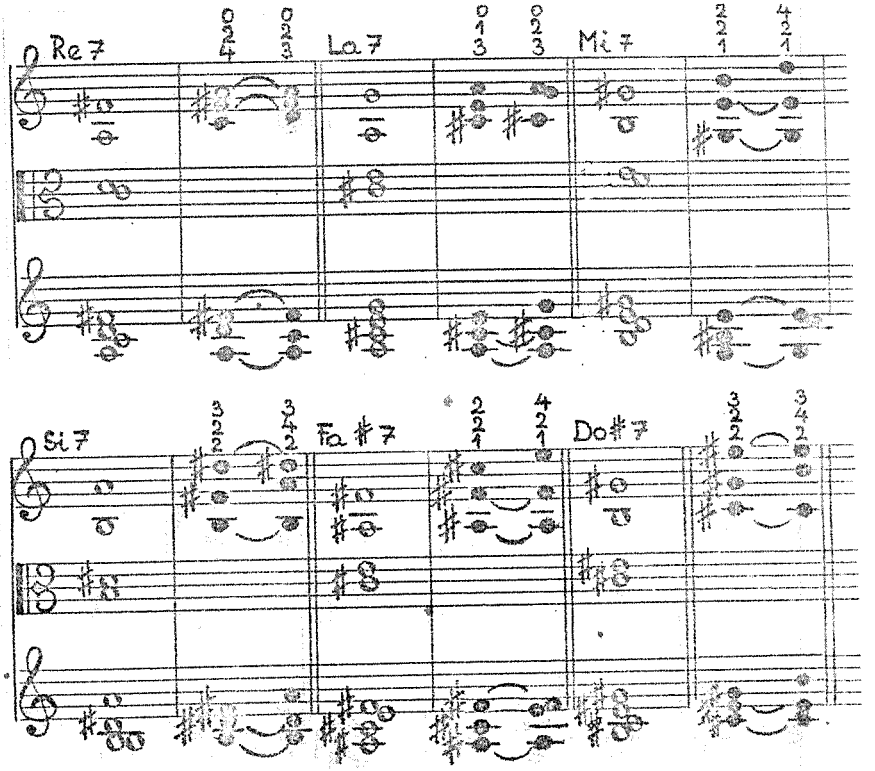
**) I.Banu - Leşu.



II. Acorduri D 7

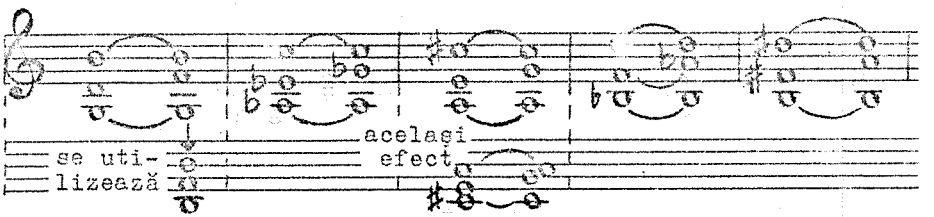


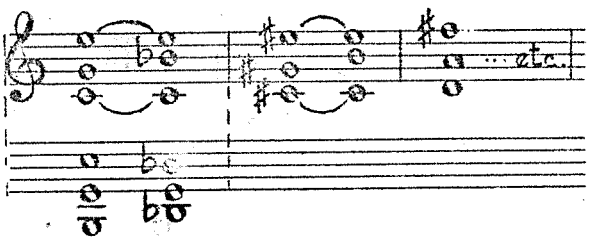




III. Alte forme ale acordurilor *D* 7

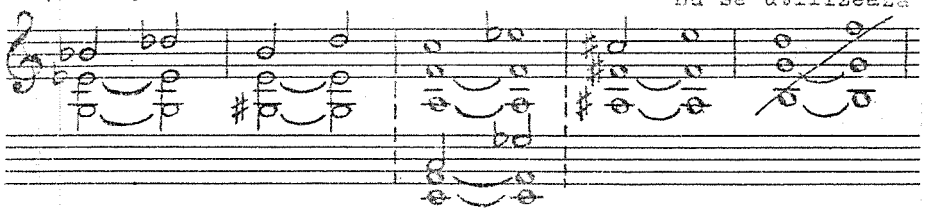
Septima pe coarda re





Septima pe coarda la

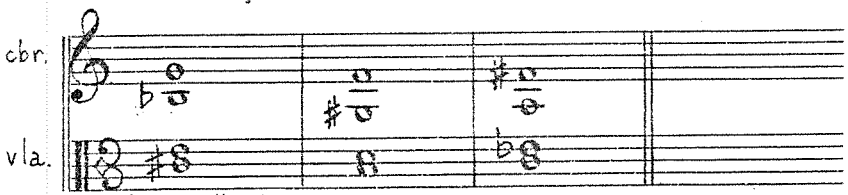
nu se utilizează



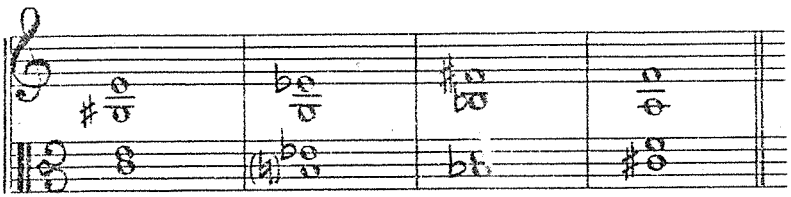
IV. Alte acorduri

acorduri micşorate

După Ursuly Koloman



acorduri mărite



Technique de l'intonation des accords pour la viole avec bâillon droit comparativement au groupe d'accompagnement violon-viole chez les ménétriers de Transylvanie

Tudor Jarda

Résumé

L'auteur décrit le spécifique de la technique des accords d'accompagnement pour les deux variantes instrumentales qu'on rencontre dans le folklore transylvain, en ce qui concerne l'accordage, les possibilités de l'étendue harmonique et le doigté. La viole à trois cordes et le bâillon droit, connue sous le nom de „contre", présente l'avantage de permettre l'intonation simultanée des accords complets, avec une sonorité homogène.

Die Technik der Akkordintonation an der Bratsche mit geradem Steg im Vergleich zur Begleitgruppe Violine-Bratsche in den Ausführungen der Volksmusikanten aus Siebenbürgen

Tudor Jarda

Zusammenfassung

Der Verfasser beschreibt die Eigentümlichkeiten der akkordischen Begleittechnik in den beiden in der siebenbürgischen Folklore angetroffenen instrumentalen Varianten im Hinblick auf die Stimmung, die Möglichkeiten der harmonischen Umfassung und den Fingersatz. Die mit drei Saiten und geradem Steg versehene Bratsche, bekannt unter der Benennung „Contra", bietet den Vorteil, die gleichzeitige Intonation vollständiger Akkorde mit homogenem Klang zu ermöglichen.

The technique of accord intonation at the viola with a straight bridge as compared with the violin-viola accompaniment group

Tudor Jarda

Summary

The author describes the specific character of the accord technique in the two instrumental variants to be found in the Transylvanean folklore, with respect of the tuning, of the possibilities of harmonic extent and of the fingering. The viola with three strings and a straight bridge, known under the name of „contra", has the advantage of permitting the simultaneous intonation of complete accords with a homogenous sonority.

ELEMENTE DE LINGVISTICĂ MUZICALĂ ÎN FOLCLORUL BIHOREAN. BOCETUL (VAIETUL)

Gheorghe Petrescu

Lucrarea de faţă, în intenţia de a oferi un „text" analitic, descriptiv şi, deci, explicit asupra elementelor lingvistice ale melodicii vaietelor bihorene, continuă preocupările noastre cu privire la reconstituirea sistemului etnolingvistic muzical românesc[1].

In lipsă de alte materiale, apelăm la Colecţia bartókiană[2], care cuprinde 21 bocete (vaiete) culese din Bihor. Sînt grupate la nr. 624, 626, 627, 628 a-o, 632 şi 633. In Appendix II

1. Citătm în acest sens preocupările noastre concretizate în: Elemente preliminare la o sistematică a muzicii populare româneşti. Operaţia de inventariere cu ajutorul „expresiilor matematice semnificative", comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Filialei Cluj a Academiei R.S.R., mai, 1971 (comunicarea cuprinde elaborarea inventarului teoretic al spaţiului lingvistic melodic în limitele diatonicului modal); Muzica în perspectiva cercetării lingvistice, comunicare la Primul simpozion de muzicologie, Cluj, 1972, în: Lucrări de muzicologie, vol. 8-9, Conservatorul „G.Dima", Cluj-Napoca, 1979; Folclor cîntat în satele de pe Valea Crişului Negru. Vocabula muzicală 7) 0-4, comunicare ţinută la a IV-a ediţie a „Zilelor folclorului bihorean", Oradea, nov. 1971; Elemente generale de lingvistică muzicală în folclorul bihorean. Cîntecul propriu-zis, comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti, 1973, în: Lucrări de muzicologie, vol. 10-11, Conservatorul „G.Dima", Cluj-Napoca, 1979; Lingvistica muzicală şi folclorul muzical, comunicare la sesiunea ştiinţifică a Comisiei de antropologie, Filiala Cluj a Academiei R.S.R.,1974 ; Structurile lingvistice modale cu secunda mărită - Inventarul total, teoretic, 1974, ms.

2. V. B é l a B a r t ó k, Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor, Bucureşti, Academia Română, „Din viaţa poporului român", Culegeri şi studii, XIV, 1913, nr.199, p. 185; B é l a B a r t ó k, Rumanian Folk Music, Volume II: Vocal Melodies, Edited by Benjamin Suchoff with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.

mai există o piesă culeasă şi transcrisă de C o n s t a n t i n B r ă i l o i u, din Crînceşti, ca adaus II la nr. 628 d.

In sistematica bartókiană, 20 de piese sînt grupate la G.∝)4, iar una, cea de la numărul 624, din Cărpinet, aparţine la G.∝)3. Noi am inclus-o totuşi bocetelor, deoarece, din considerente melodice, pare a fi vaiet.

Ordonarea seriilor melodice ale celor 21 de bocete, potrivit inventarului elaborat[3], ne permite prezentarea materialului în felul următor:

Grupa nr.1:

7⁻ 0 2♭ 3♭	G.∝)4.	2♭ 2♭ 1,	628 h, Şoimi
7⁻ 0 2♭ 3♭ 4⁻	G.∝)4.	2♭ 2♭ 1,	628 a, Urviş
	G.∝)4.	2♭ 2♭ 1,	628 b, Şoimi

Grupa nr.2:

7♭ 0 2♭ 3♭ 4⁻	G.∝)4.	2♭ 2♭ 1,	628 j, Sâmbăta

Grupa nr.3:

0 2♭ 3♭ 4⁻ 5⁻	G.∝)4.	2♭ 2♭ 1,	628 i, Sâmbăta
	G.∝)4.	2♭ ,	628 n, Şoimi

Grupa nr.4:

(7♭) 0 2♭ 3♭ 4	G.∝)4.	2♭ 1,	628 k, Pociovelişte
7♭ 0 2♭ 3♭ 4	G.∝)4.	2♭ 2♭ 1,	628 c, Dumbrăviţa-de-Codru
(4)(5)(6) 7♭ 0 2½♭ 3½♭ 4	Appendix II,		II(ad.628 d)Crînceşti

Grupa nr.5:

(4) 0 2 3♭ 4	G.∝)4.	1 ,	628 o, Groşi
0 2 3♭ 4 (7)(6♭)	G.∝)4.	1 1 4,	626 , Vaşcău
0 2 3♭ 4 5	G.∝)4.	3♭ ,	632 , Vaşcău
0 2 3♭ 4 5 6♭	G.∝)4.	1 1 ,	628 m, Tăşad

Grupa nr.6:

7♭ 0 2 3♭ 4 5	G.∝)3.	3♭ 3♭	632 , Cărpinet
7♭ 0 2 3♭ 4 5 (6♭)7♭	G.∝)4.	5 3♭ 3♭,	633 , Vaşcău

3. G h e o r g h e P e t r e s c u, Elemente preliminare ..., lucr.cit.

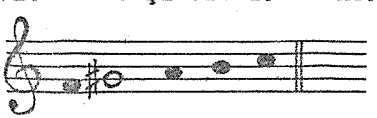
Grupa nr.7:

6 0 2 3 4 5 G.∝)4. 1 2 4, 627 , Câmp

Nu au fost incluse 4 piese, cele de la nr. 628 d, 628 e, 628 f, 628 g şi 628 l, pentru că ele ridică unele probleme de inconsecvenţă în notarea melodiilor bocetului bihorean. Se ştie că şi B a r t ó k, în notarea melodiilor populare, a adoptat principiul finlandezului I l m a r i K r o h n, acela al finalei unice, s o l_1. Intreaga colecţie de folclor muzical românesc publicat de Béla Bartók, peste 4500 melodii[4], respectă acest principiu, în afară de cîteva melodii de la grupa G.∝)4., unde, după cum am observat, sînt cuprinse şi bocetele bihorene.

Faţă de finala unică s o l_1, Bartók mai notează pe o a doua finală, s o $l\sharp_1$, fără să ne dea nici o explicaţie în această privinţă. Distingem astfel piese care au fost notate integral pe una din cele două finale amintite şi piese care au două finale. O astfel de situaţie credem că a fost creată de însăşi modalităţile structurale ale bocetului bihorean. Consecinţele sînt, în schimb, următoarele:

I. Bartók notează aceeaşi structură pe înălţimi diferite de sunete, transcriind-o pe două finale: s o l_1 şi s o $l\sharp_1$. Este vorba de piesele 628 e şi 628 l. La nr. 628 e, materialul sonor

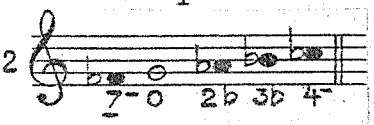
Ex.1 

este notat cu finala pe s o $l\sharp_1$. Dacă sol$\sharp_1$ = 0, în notarea noastră, seria devine: $\underline{7}^{-}$ 0 2♭ 3♭ 4^{-}. In acest caz recunoaştem o inconsecvenţă de notare. Semiografic, aşa după cum am văzut că reiese şi din „scrierea" noastră, precum şi în

4. Vezi publicarea integrală a folclorului românesc cules de Béla Bartók în ediţiile paralele: B é l a B a r t ó k, Ethnomusikologische Schriften Faksimile - Nachdruck II, Volksmusik der Rumänen von Maramureş, III, Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar, I, Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder), Herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1966, 1967, 1968; B é l a B a r t ó k, Rumanian Folk Music, Volume I: Instrumental Melodies; Volume II: Vocal Melodies; Volume III: Texts, Edited by Benjamin Suchoff with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967. Volumul al IV-lea al acestei serii va cuprinde Colindele.

notaţiile făcute de Bartók la nr.1 din clasificarea noastră, trebuia notat pe finala s o l_1 , adică:

Ex.2

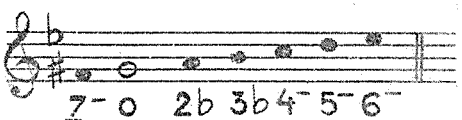


Deci, din acest motiv, includem piesa nr. 628 e la grupa nr.1. Firește, deosebirile de notare pe cele două finale sînt de natura înălţimii absolute, fapt ce a generat şi deosebirile semiografice respective. Totuşi, constatăm că este vorba de una şi aceeaşi structură în ambele cazuri: 3 + 1 + 2 + 1, adică 7- 0 2♭ 3♭ 4-.

Cu alte cuvinte, structura şi, în consecinţă, modul de încifrare (notare) sînt aceleaşi, doar că transcrierea pe semiogramă se face pe înălţimi diferite.

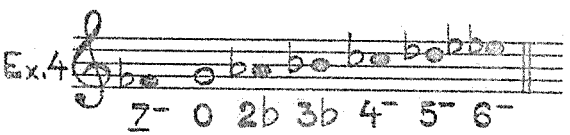
Intr-o situaţie similară cu exemplul citat se află şi transcrierea celebrului vaiet din Delani, nr. 628 1. El apare transcris în felul:

Ex.3



deci pe finala s o $1\sharp_1$. Nici în acest caz, Bartók nu dă vreo informaţie ce ar privi renunţarea la finala unică şi adoptarea finalei s o $1\sharp_1$. De aceea, pentru a fi consecvenţi în transcriere, structura enunţată o notăm totuşi pe finala s o l_1 :

Ex.4



In consecinţă, şi această producţie o integrăm grupei nr.1, în clasificarea făcută de noi. De altfel, Bartók face o primă notare a acestui vaiet, în Cîntece poporale românești din comitatul Bihor, tot pe finala s o l_1, aşa cum am procedat şi noi[5].

II. Faţă de seriile omogene ale celor şapte grupe, Bartók notează un bocet, cel de la nr. 628 d, în care materialul so-

5. V. B é l a B a r t ó k, Cîntece poporale românești din comitatul Bihor, op.cit., nr.199, p.185, A, mînce-te focu,pămîntu. A se vedea şi modul de notare la nr.218, p.202.

nor cunoaşte două structuri pe aceeaşi bază. Materialul sonor prezintă oscilaţii pe aceeaşi bază în felul: 7♭ 0 2 3 4 şi 0 2 3 4 sau 0 2♭ 3♭ 4, la cadenţă. Recunoaştem, desigur, că este vorba de o serie intermediară între grupa nr.7 şi grupa nr.4.

III. Au mai rămas neincluse în cele şapte grupe producţiile de la nr.628 g şi f, pentru faptul că ele apar, fiecare, în transcriere, ca avînd d o u ă f i n a l e (s o l_1 şi s o $l\sharp_1$). La nr.628 g, strofa I are materialul sonor 7♭ 0 2 3 4. Acelaşi material îl au şi primele două rînduri melodice de la strofa a doua şi a treia, în schimb ultimele două rînduri cadenţează pe s o $l\sharp_1$, care se instituie ca o nouă finală. La nr.628 g, fiecare strofă are cîte o finală, respectiv strofa I, s o l_1, şi strofa a doua, s o $l\sharp_1$.

Credem că, în acest caz, este vorba de o. m o d u l a ţ i e. O modulaţie nu în sensul cunoscut, ci în sensul limitat de modalităţile de lucru, adică este vorba de o trecere definitivă dintr-o grupă în alta sau, mai bine zis, de coexistenţa simultană a mai multor serii omogene. Am observat că o modalitate de „inflexiune" este aceea de oscilare pe aceeaşi bază. In ultimele două exemple, oscilarea se face avînd la bază memoria a două finale, deci a două structuri, simultane. Este vorba deci de existenţa unui „loc comun", învestit cu atributul de „suprafaţă de contact" (Brăiloiu) realizată prin materialul sonor ce exprimă echivalenţa semantică a mai multor structuri.

Modalităţile de echivalare semantică a unor elemente structurale pot fi urmărite în felul:

7⁻	0	2♭	3♭	4⁻	5⁻	6⁻	
7⁻	0	2♭	3♭	4⁻			
7⁻	0	2♭	3♭				
	0	2♭	3♭	4⁻	5⁻		
7♭	0	2♭	3♭	4⁻			
7♭	0	2♭	3♭	4			
7♭	0	2	3♭	4	5	6♭	7♭
	0	2	3♭	4	5	6♭	
	0	2	3♭	4	5		
7♭	0	2	3♭	4			
	0	2	3	4	5		

Deducem că, pe aceeaşi finală (0), sînt construite:

I. Serii de sine stătătoare, omogene, semantic univoce: 7♭ 0 2 3 4; 7♭ 0 2 3♭ 4; 7♭ 0 2♭ 3♭ 4 şi 7⁻ 0 2♭ 3♭ 4⁻.

II. Serii intermediare, semantic biunivoce, care oferă echivalenţe în felul:

4 = 4 în: $\begin{matrix}\boxed{4} & 3 & 2 & 0\\ \boxed{4} & 3\flat & 2\flat & 0\end{matrix}$, nr.628 d.

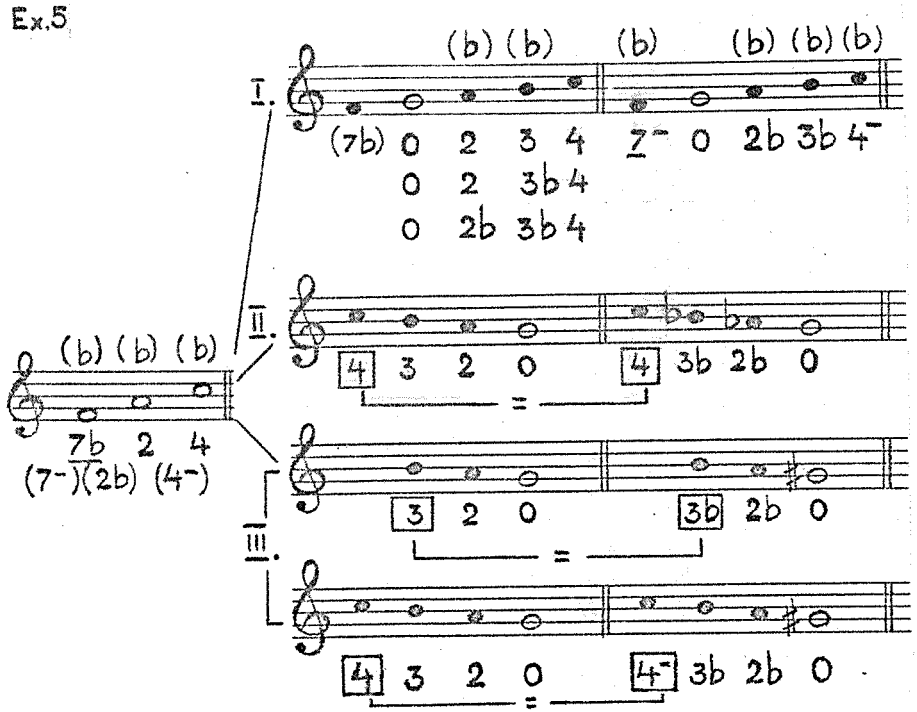
III. Serii cu echivalenţe semantice obţinute prin modificarea înălţimii finalei, în felul:

3 = 3♭ în: $\begin{matrix}\boxed{3} & 2 & 0\\ \boxed{3\flat} & 2\flat & 0\end{matrix}$, nr. 628 j.

4 = 4⁻ în: $\begin{matrix}\boxed{4} & 3 & 2 & 0\\ \boxed{4^-} & 3\flat & 2\flat & 0\end{matrix}$, nr. 628 f.

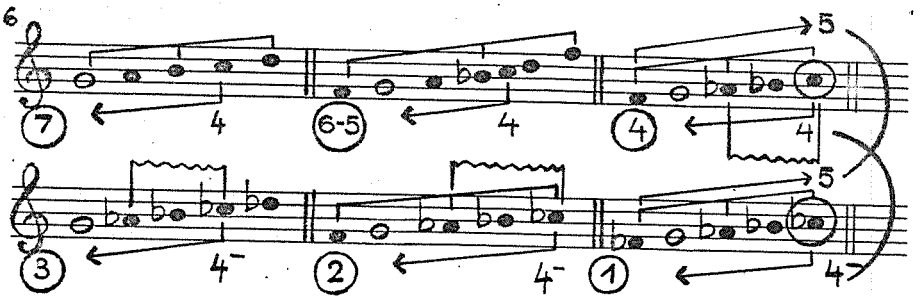
Sau, transpus în notaţie muzicală:

Ex.5



Utilizarea semantică diferită a elementelor lingvistice pe aceeaşi bază (finală) poate fi urmărită în cadrul celor şapte grupe, astfel:

Ex.6

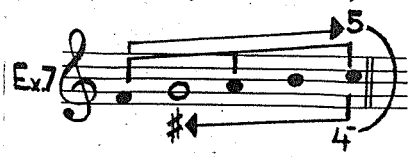


Grupa 4 (7♭ 0 2♭ 3♭ 4) şi grupa 1 (7⁻ 0 2♭ 3♭ 4⁻) prezintă echivalenţe semantice în felul:

7♭ | 0 2♭ 3♭ | 4
7⁻ | 0 2♭ 3♭ | 4⁻

Faţă de 0 2♭ 3♭, elementele care circumscriu cvinta perfectă cunosc o translaţie descendentă de un semiton. In cazul acesta, cvinta structurii constituie echivalenţa semantică 4 = 4⁻, cu referinţă la baza comună 0.

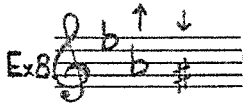
In ultimele exemple apare aceeaşi echivalenţă de care vorbim mai sus, dar fără translaţia cvintei faţă de baza unică, ci prin păstrarea ei şi translaţia finalei, ascendent:



Este clar, după părerea noastră, că interpretele care au cîntat aceste bocete cu două finale au posedat modalităţile melodice exprimate în cele şapte grupe, sintetic. Rămîne de văzut dacă felul în care informatoarele au cîntat este un accident inerent, în sensul că o strofă sau un rînd melodic a fost mulat pe una din structurile melodice ale celor şapte grupe, sau, dimpotrivă, că este vorba de un procedeu stabil, constant. In cazul din urmă am deduce că s-a uzat şi de seriile intermediare, precum şi de un procedeu aparte de modificare structurală şi deci de polivalenţă semantică semnalată, polivalenţă ce ţine seamă de m e m o r i a f i n a l e i sau, dimpotrivă, ţine seamă de m e m o r i a a l t e i f i n a l e.

Putem sesiza, dacă nu este un lucru prea pretenţios spus, existenţa unui r u d i m e n t d e m o d u l a ţ i e p e b a z ă d e m e m o r i i d e f i n a l e d i f e r i t e şi, în consecinţă, d e s t r u c t u r i l i n g v i s t i c e d e o s e b i t e.

Extinzînd constatările noastre cu privire la modalităţile de „modelare" a materialului sonor în cadrul bocetelor, evidenţiem că procedeele de investigare permit şi o altă interpretare. Constanţa intonării unor sunete (în înălţime absolută), ce ţine de memoria sunetului, desfiinţează relaţiile intervalice între două sau mai multe sunete, afirmînd planul vertical-acordic. Sunetele manifestă totală independenţă orizontală, fără a stabili relaţii intervalice decît în măsura în care se integrează unor „circuite" sintetice, verticale. Aceste observaţii le vom concretiza prin analiza piesei de la nr.630 a, notată cu armura:



Dacă notaţia reflectă sistemul temperat, atunci l a♭ intonat puţin mai înalt pare a fi acelaşi cu s o l♯ intonat puţin mai jos. Dar, firesc că cele două sunete au funcţii diferite în totalul melodiei; ele nu pot fi confundate. Mai mult, observăm că apare ca sunet de sprijin sau anacruză, sau ca sunet melismatic pe silabă, la început de rînd melodic, f a♭. El ne aminteşte de structura pe care am notat-o cu 7¯ 0.

Faţă de structura acordică a melodiei, l a♭ - d o - m i♭, f a♭ continuă, descendent, seria terţelor în felul: f a♭ - l a♭ - d o = acord mărit; f a♭ apare numai într-o asemenea „combinaţie" acordică. Melodic, „trece" prin s o l♯ la l a♭. Abia aici este articulată secunda mărită sau dublu mărită, sau ... între ele!

Oricum, se pare că ne găsim într-un sistem „spaţial" articulat de „elemente" mărite sau micşorate, deci acustice! Se pare, deci, că ne aflăm la antipodul „structurilor micşorate", adică în domeniul „structurilor mărite", procedeu stilistic ce pune semnul egal între extremele oricărui sistem lingvistic al muzicii.

In cadrul acestor structuri opuse, limită, un complex

lingvistic nou creat reface starea de început de drum, $\underline{7}\flat$ 0 2 4, exprimată în echivalenţa cu $\underline{7}^{-}$ 0 $2\flat$ 4^{-}, ambele fiind osatura unui acord major al elementelor lingvistice pe care le prefigurează. Numai că „starea" sistemelor este deosebită - în primul caz, elementele lingvistice conturează spaţii modale major-minore, iar în ultimul caz, spaţiul modal diatonic este extins cu elemente mărite şi micşorate:

$$\begin{array}{l} \underline{7}\flat\ 0\ 2\ 4 \\ \underline{7}\flat\ 0\ 2\flat\ 4 \\ \underline{7}\flat\ 0\ 2\flat\ 4^{-} \\ \underline{7}^{-}\ 0\ 2\flat\ 4^{-} \end{array}$$

$$\underline{7}\flat\ 0\ 2\ 4 = \underline{7}^{-}\ 0\ 2\flat\ 4^{-}$$

Mai notăm că echivalenţa de care vorbim se păstrează chiar dacă se modifică înălţimea finalei:

$$\underline{7}\flat\ 0\ 2\ 4 = \underline{7}^{-}\ 0^{-}\ 2\flat\ 4^{-}$$

$$\underline{7}\flat\ 0^{+}_{(1)}\ 2\ 4 = \underline{7}^{-}\ 0\ 2\flat\ 4^{-}$$

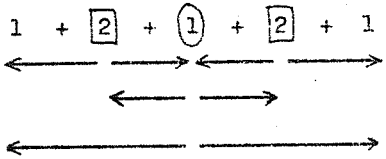
De unde încercăm o echivalenţă generalizată de felul:

$$\left.\begin{array}{l} \underline{7}\flat\ 0\ 2\ 4 \\ \underline{7}\flat\ 0^{+}_{(1)}\ 2\ 4 \end{array}\right] = \left[\begin{array}{l} \underline{7}^{-}\ 0^{-}\ 2\flat\ 4^{-} \\ \underline{7}^{-}\ 0\ 2\flat\ 4^{-} \end{array}\right.$$

Pe baza acestor elemente lingvistice, explicite de data aceasta, putem descrie modalităţile de „compoziţie" ale vaietului bihorean. De la o serie expresiv majoră (grupa 7) la o alta ce se apropie de cîntecul propriu-zis prin prezenţa vocabulei $\underline{7}\flat$ 0-4, apoi la o serie minoră de tipul $\underline{7}\flat$ 0 2 $3\flat$ 4, cu încercări de simetrizare limitată succesiv, distanţială, care accentuează caracteristicile minore. Şi, ca o ultimă „soluţie" compoziţională, care apelează la acelaşi material, este „desfiinţarea" însăşi a finalei, datorită unui complex nou sonor (lingvistic), acea dispunere simetrică specifică unei cvarte micşorate: 4^{-} $3\flat$ $2\flat$ 0, adică 1 + 2 + 1, structură cu simetrie de oglindă ce amiteşte de un fond comun mai general[6].

6. Structura a fost atestată pe o zonă întinsă în Ardeal.

Această structură lingvistică este extinsă în amintitul vaiet din Delani pe o serie de şase elemente dispuse într-o succesiune riguroasă a lor de tip combinatoric semiton-ton (1 - 2):

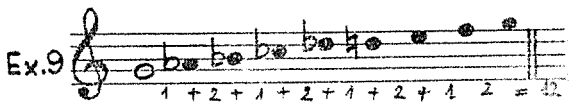


Structura nu se prezintă în chip exhaustiv, total, ci doar cu şase elemente pe bază şi unul sub bază:

$$\underline{7}^{-}\ 0\ \ 2\flat\ 3\flat\ 4^{-}\ 5^{-}\ 6^{-}$$

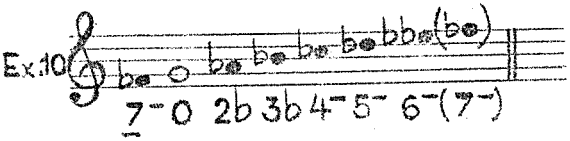
$$3\ +1\ +2\ +1\ +2\ +1$$

Teoretic, ar trebui să se desprindă:



12 (4 x 2 + 4 x 1),

dar cu un element cromatic, r e♭ - r e, în semiografie. In contextul popular, natural, consecvenţa semantică atribuită structurilor lingvistice poate fi exprimată printr-o singură modalitate de semiografiere:



„Centrarea" seriei pe 0 ne introduce aparent în scările cu secundă mărită. Spunem aparent, pentru faptul că secunda mărită nu este citată a d l i t t e r a m , ci doar că este posibilă apariţia ei în felul în care ea se constituie ca entitate intervalică (lingvistică). Cu alte cuvinte, rămînînd în sistemul cu şapte individualităţi care împart cele 12 elemente sonore ale unei octave, vom obţine structurarea lor în felul:

$$0\ \ 2\flat\ 3\flat\ 4^{-}\ 5^{-}\ 6^{-}\ 7^{-}\ \bar{0}$$

$$1{+}2\ +\ 1{+}2\ +\ 1{+}2\ +\ 3\ =\ 12$$

Scara teoretică ce cuprinde această serie limitată transpozitoriu (Messiaen) împarte octava în opt unităţi lingvistice în raţiunea principiului succesiunii: 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 = 12. O astfel de scară integrală enunţată în interiorul octavei nu-şi are acoperire practică, ci doar teoretică, elaborată. Este adevărat că o succesiune a primelor şase elemente există în folclorul românesc, dar acest lucru nu este suficient pentru a o generaliza pe întreg spaţiul octavei. Dispunerea distanţială simetrică are altă raţiune în melodica populară decît în elaboratul teoretic.

Observam, într-o comunicare făcută cu privire la cîntecul propriu-zis[7], că investigarea spaţiului lingvistic al melodicii vaietului ar aduce o îmbogăţire nebănuită a structurii lingvistice a întregului folclor muzical bihorean. Credem că nu am greşit anticipînd atunci şi localizarea acestor structuri în inventarul elaborat. Este adevărat că nu puteam stabili cu precizie limitele extinderii elementelor lingvistice. Nu elaborasem atunci încă inventarul seriilor cu secundă mărită. Acum avem posibilitatea de a privi sintetic spaţiul lingvistic al melodicii vocale bihorene. Firește, au mai rămas de investigat cîteva genuri vocale: colindele, cîntecul vocal de joc, cîntecele rituale, care, după părerea noastră, în momentul de faţă nu modifică în esenţă sistemul lingvistic descris.

Constatăm că melodica vaietelor este limitată în i n v e n t a r u l m e l o d i c de seriile: $\underline{7}^{-}$ 0 2♭ 3♭ 4^{-} 5^{-} 6^{-} (adică linia 24 din structura 1112223) şi 0 2 3 4 5 (adică linia 13 din structura 11 22222). Am însemnat pe inventarul melodic, liniar[8], al spaţiului etnolingvistic muzical, cu o linie ondulată structurile identificate ale vaietului bihorean, iar cu o linie dreaptă - structurile cunoscute nouă, ale cîntecului propriu-zis. La acest nivel, elementar, al domeniului lingvistic investigat, observăm că, din punct de vedere melodic, bocetul acoperă, în bună parte inventarul elementelor lingvistice atestate ca fiind reale în cîntecul propriu-zis. Mai mult, va-

7. G h e o r g h e P e t r e s c u, Elemente generale de lingvistică ..., Cîntecul propriu-zis, lucr.cit.

8. Vezi ANEXA.

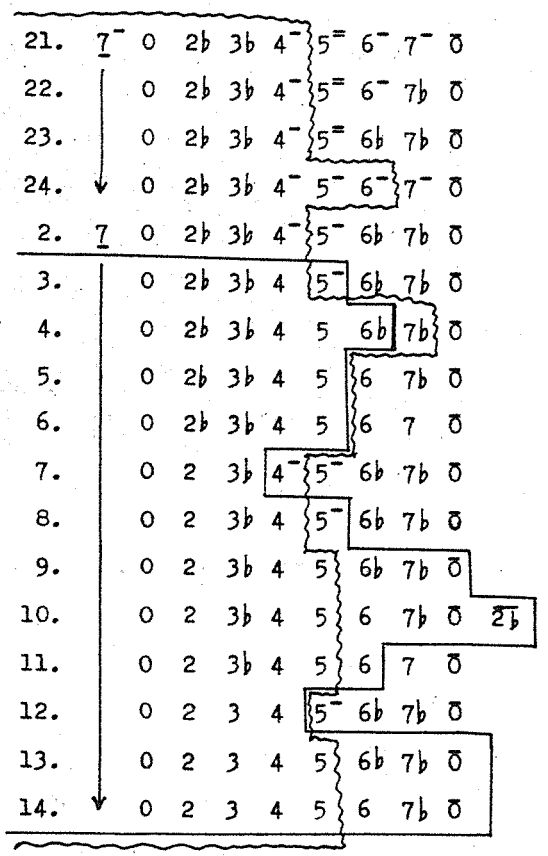
ietul acoperă o „suprafață lingvistică" mult mai întinsă decît aceea a cîntecului propriu-zis. Constatarea de față, ce ține de domeniul „topologiei muzicale", ne va permite alte observații, de data aceasta la un nivel mai elaborat, cu privire la semantica structurilor lingvistice ale spațiului cercetat, în totalitatea lor. Pînă la redactarea acelor contribuții, lucrarea de față, așa după cum arătam la început, a intenționat să realizeze conștientizarea elementelor lingvistice muzicale într-o realitate cum este aceea a vaietului. Credem că observațiile făcute se vor institui în „texte explicite", suficient de analitice pentru o ulterioară interpretare la nivelul elaborat al m o d e l e l o r s i n t e t i c e. Această intenție va putea fi învestită cu consistența semantică atribuită numai în măsura în care cercetarea bocetului bihorean va fi făcută dintr-un asemenea unghi de vedere, cu astfel de metode, obținîndu-se date care să ofere informații omogene (structural) și, deci, comparabile.

Vom remarca, în încheiere, așa cum observa și Brăiloiu, că, deși aceste date elementare și vocabule lingvistice studiate aici sînt puțin numeroase, ele „ilustrează destul de bine tendința oricărei arte populare de exploatare exhaustivă a unei tehnici date (..)"[9]. Exhaurarea acestei tehnici se cere realizată.

---

9. C o n s t a n t i n B r ă i l o i u, Giusto-silabic, un sistem ritmic popular românesc, în: Opere, vol. I, București, Editura muzicală, 1967, p. 222.

A N E X A


21. 7⁻ 0 2♭ 3♭ 4⁻ 5⁼ 6⁻ 7⁻ 8
22. 0 2♭ 3♭ 4⁻ 5⁼ 6⁻ 7♭ 8
23. 0 2♭ 3♭ 4⁻ 5⁼ 6♭ 7♭ 8
24. 0 2♭ 3♭ 4⁻ 5⁻ 6⁻ 7⁻ 8
2. 7 0 2♭ 3♭ 4⁻ 5⁻ 6♭ 7♭ 8
3. 0 2♭ 3♭ 4 5⁻ 6♭ 7♭ 8
4. 0 2♭ 3♭ 4 5 6♭ 7♭ 8
5. 0 2♭ 3♭ 4 5 6 7♭ 8
6. 0 2♭ 3♭ 4 5 6 7 8
7. 0 2 3♭ 4⁻ 5⁻ 6♭ 7♭ 8
8. 0 2 3♭ 4 5⁻ 6♭ 7♭ 8
9. 0 2 3♭ 4 5 6♭ 7♭ 8
10. 0 2 3♭ 4 5 6 7♭ 8 2♭
11. 0 2 3♭ 4 5 6 7 8
12. 0 2 3 4 5⁻ 6♭ 7♭ 8
13. 0 2 3 4 5 6♭ 7♭ 8
14. 0 2 3 4 5 6 7♭ 8

Eléments de linguistique musicale dans le folklore de Bihor. La complainte funèbre

Gheorghe Petrescu

Résumé

Le travail poursuit la préoccupation de l'auteur de reconstituer en base d'un inventaire élaboré de structures sonores, le système ethnolinguistique musical roumain. Après le chant proprement dit de Bihor (voir le volume précédent), le matériel recherché à présent est la complainte funèbre de Bihor inclus dans la collection de B.Bartók Rumanian Folk Music,vol.II De l'inventaire élaboré il résulte que la mélodique de la complainte funèbre de Bihor emploie des séries de structures sonores comprises entre 0 2 3 4 5 (à grands intervalles parfaits) et 7¯ 0 2b 3b 4¯ 5¯ 6¯ (à intervalles petits et diminués). Grâce à ces séries, la complainte funèbre recouvre un espace linguistique beaucoup plus étendu que celui du chant proprement dit de la même zone.

Elemente der Musiksprache in der Folklore des Bezirkes Bihor. Die Totenklage

Gheorghe Petrescu

Zusammenfassung

Die Abhandlung stellt eine Fortsetzung der vorangegangenen wissenschaftlichen Arbeiten des Autors dar und versucht,anhand eines ausgearbeiteten Bestandes an Klangstrukturen ein auf ethnologische Prinzipien begründetes System der rumänischen Musiksprache aufzustellen. Nachdem der Verfasser in Band 8-9 der Musikwissenschaftlichen Arbeiten das eigentliche Lied (cîntecul propriu-zis) aus dem Bezirk Bihor behandelt hat,ist das in vorliegender Arbeit untersuchte Material die Totenklage aus dem Bezirk Bihor, die in B.Bartóks Sammlung Rumanian Folk Music Bd.II enthalten ist. Aus dem bearbeiteten Bestand ist ersichtlich, dass die Melodik der Totenklage Reihen von Klangstrukturen verwendet, die zwischen 0 2 3 4 5 (mit grossen und reinen Intervallen) und 7¯ 0 2b 3b 4¯ 5¯ 6¯ (mit kleinen und verminderten Intervallen) enthalten sind.Auf Grund dieser Reihen umfasst die Totenklage einen viel weiteren Raum musiksprachlicher Aussage als jener des eigentlichen Liedes aus diesem Gebiet.

Elements of musical linguistics in the folklore of Bihor. The lament (wailing)

Gheorghe Petrescu

Summary

The paper carries on the author's concern to reconstitute, on the basis of an elaborated inventory of sonorous structures, the Romanian musical ethnolinguistical system. Following the proper song of Bihor (see previous volume) the now researched material is the lament (wailing) of Bihor, comprised in B.Bartók's collection Romanian Folk Music, vol.II. From the elaborated inventory it results that the melodies of the Bihor lament uses series of structures between 0 2 3 4 5 (with big and perfect intervals) and 7 0 2b 3b 4 5 6 (with small and diminished intervals). With these series the lament covers a more extensive linguistic ground than that of the proper song in the same area.

TIPOLOGIA MELODICĂ FOLCLORICĂ ÎN LUMINA VARIABILITĂȚII ȘI STABILITĂȚII

(Continuare din volumul precedent)

Ileana Szenik

II. RELAȚII PARADIGMATICE ȘI SINTAGMATICE

0.0.0. Din confruntarea modelelor rîndurilor melodice s-au desprins principalele categorii de relații ale entităților rupte din context (I.2.0.0.)[1]. In modele fiind reprezentate calitățile pertinente ale rîndului melodic, relațiile proiectează și virtualele raporturi contextuale, în care entitățile vor funcționa ca elemente „lexicale".

0.0.1. Din conceptul de text (I.0.1.0.) decurge că semnificația oricărei entități se va concretiza numai în funcția structurală pe care o va îndeplini într-un text dat.

0.1.0. Este cert că și pentru textul muzical folcloric are valabilitate principiul conform căruia, în procesul de structurare, actul de identificare de pe axa selecției (paradigmatică) se proiectează asupra axei combinatoricii (sintagmatică)[2]. In organizarea ierarhică a entităților, fiecare dintre nivelele ierarhice se structurează în această dualitate, astfel că relațiile sînt paradigmatice față de entitatea supraordonată și sintagmatice față de cea subordonată (I.0.1.3.).

0.2.0. In demersul comparativ, confruntările sînt indispen-

---

1. Cifrele trimit la cap.I al acestui studiu, din Lucrări de muzicologie, vol.10-11, p.259.

2. Ne-am orientat după unele principii de analiză din domeniul semanticii poetice, îndeosebi: R. J a k o b s o n, Nyelvészet és poétika, în: Hang-Jel-Vers, Budapesta, 1972, pp.229-276; J. M. L o t m a n, A művészi szöveg szerkezete, în: Szöveg, modell, típus, Budapesta, 1973, pp.7-264. Avînd în vedere scopul propus și specificul muzical, nu am aplicat mecanic nici principiile, nici metodele. Unele analogii structurale au permis preluarea cîtorva noțiuni ca: axa paradigmatică, axa sintagmatică, sinonimia și omonimia structurală, „text" în sensul semantic, dar cu rezerva de a se putea înlocui eventual cu noțiuni mai adecvate muzicii.

sabile pe ambele axe, tipul melodic fiind un model specific de relaţii paradigmatice şi sintagmatice. Urmărind scopul propus în titlul generic, vom căuta şi în aceste relaţii constantul în seria variabilelor şi vom aborda acele laturi care vizează selectarea şi ierarhizarea criteriilor în delimitarea categoriilor tipologice.

1.o.o. Criteriile modelării rîndului melodic (I.0.4.1.) dezvăluie tot atîtea semne particulare ce se înscriu pe axa paradigmatică; fiecare permite efectuarea comparării între texte, respectiv întocmirea unor paradigme conţinînd formele flexionare.

1.o.1. Pentru compararea tipologică, paradigmele repartiţiei valorice a sunetelor (I.1.5.5.1.) au însemnătate pentru faptul că în calculul aplicat pe textul integral, sunetele în care se concentrează valorile maxime (pilonii modali) vor indica zonele de insistenţă ale melodiei. Reflectată în suprapunerile acestor zone, convergenţa poate fi unul dintre semnele distinctive care alătură un număr oarecare de melodii, fiind un indiciu de posibile formulări asemănătoare sau chiar identice.

1.o.2. Paradigma lexicală (a se vedea paradigmele formelor flexionare întocmite după criteriul profilului în exemplele din I, Anexă) are, de o parte, utilitate metodică, arătînd - faţă de toate variabilele - acel constant care permite trasarea ipotetică a limitei pînă la care se extinde identificarea.

1.1.o. Identificarea elementului lexical în actul de selecţie întrece limita pe care o trasăm teoretic pentru echivalenţa entităţilor (I.2.1.1.). Pentru una şi aceeaşi funcţie structurală pot fi folosite elemente cu sens lexical diferit, în raportul de neechivalenţă lexicală/echivalenţă funcţională, relaţie pe care o vom numi: sinonimie structurală. Fenomenul poate să apară fie în strofele aceluiaşi text (în forme strofice, dar mai frecvent în formele libere; a se vedea în exemplul din III.1.2.3. puntea mediană formulă specifică şi formula finală a melodiei nr.2), fie în variantele aceluiaşi tip.

1.1.1. In clasificare are o însemnătate deosebită recunoaşterea sinonimelor, căci, de o parte, neidentificarea lor poate să îndepărteze texte în esenţă foarte apropiate, de altă par-

te, numai comparaţiile tipologice vor putea lămuri care sînt limitele sinonimiei în limbajul muzical popular. Pînă în prezent considerăm că limita se mişcă între relaţiile de profil pe care le-am desemnat ca neopuse (presupunînd raport de identitate sau neopus în indicatorul de registru, în cîmpul D-B şi r sau în cîmpul A-C şi r, dacă acesta din urmă se mişcă în zona de registru a culminaţiei pozitive; I. 2.o.o. - 2.1.3.).

1.2.o. Economia textului sub aspect melodic îşi găseşte exprimare în raportul numeric dintre elementele lexicale distincte şi extensiunea textului (primul criteriu corespunde aspectului pe care îl desemnează termenii uzuali „strofă de tip primar, binar" etc.).

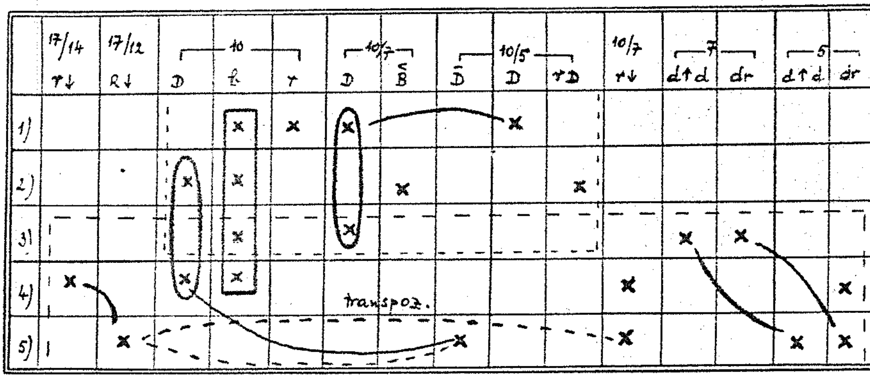
1.2.1. In clasificarea tipologică, entităţile distincte vor fi cuprinse într-un index lexical[3]. Cantitatea interferenţelor din indexul lexical este unul dintre indiciile determinante în căutarea înrudirilor. O majoritate predominantă a entităţilor comune consolidează identificarea sinonimelor structurale în categoria tipologică dată.

1.2.2. Aplicabilitatea practică a indexului lexical se extinde şi asupra studierii distribuţiei. Circumstanţele în care apare cîte un model melodic sau un cuplu de modele vor constitui ramuri distribuţionale, desemnînd categorii tipologice cuprinzătoare şi lămurind aspecte de evoluţie, de transformare sau de contaminare. Alegerea termenului de referinţă depinde de scopul urmărit; în tipologie se va alege entitatea care are rol determinant în profilarea melodiei sau un cuplu majoritar.

1.2.3. Ilustrăm o astfel de confruntare prin cinci melodii alese din două ramuri distribuţionale; termenul de referinţă este modelul b_{1o}. In prima ramură el se cuplează cu modele înrudite şi în circumstanţa unei convergenţe valorice (nr. 1-2 şi, parţial, nr.3); în cea de a doua (nr.4), are caracter mai izolat faţă de restul modelelor care sînt legate între ele cu

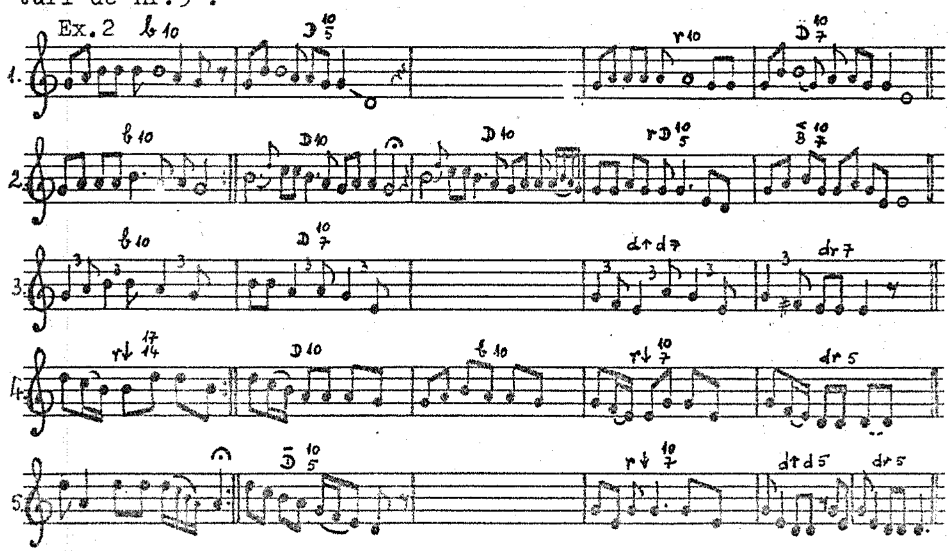
3. Indexul lexical a fost conceput în forma unei fişe perforate, în care pe orizontală sînt prevăzute rubrici pentru modelele de profil într-o repartiţie funcţional-structurală şi în ierarhia înrudirilor, pe verticală-rubrici reprezentînd înălţimile pe scara generală pentru modelele de registru. Indexele lexicale comparative prezentate aici (1.2.3. şi III. 1.2.3.) sînt extrase şi reorganizate după cerinţele scopului urmărit.

Ex.1



o seamă de suprafeţe de contact (cele însemnate cu linii curbe, precum şi alte paralelisme); melodia nr.3 este intermediară între cele două ramuri, iar nr.4, în baza modelelor determinante pentru profilul general, intră în cea de a doua ramură, alături de nr.5[4].

Ex.2



4.Nr.1) AIB (Arhiva Institutului de cerce[illegible] etnologice şi dialectologice, Bucureşti), Mg.2586/e, [illegible], [illegible].Bistriţa-Năsăud, cul.Nicolescu; nr.2) AFC (Arhiva Se[illegible] de etnografie şi folclor a Acad.R.S.R., Cluj-Napoca), Mg.1543/c, Glăjărie, jud.Mureş, cul.Medan-Drăgan; nr.3) AIB, Mg.3601/Ie, Găujani, jud.Vîlcea, cul.[illegible]utu-[illegible]etescu; nr.4) M.Vulpescu, Cîntecul [illegible], Bucureşti, 1930, nr.96; nr.5) AIB, Fgr.[illegible], [illegible], jud.Gorj, cul.Brăiloiu.

2.o.o. Dualitatea celor două axe se ilustrează cel mai elocvent în raportul rîndurilor melodice cu suprafaţă de contact în paralelisme celulare sau motivice (I.2.2.1.1.);planul paradigmatic este reprezentat la nivelul entităţilor celulare sau motivice, cel sintagmatic la nivelul rîndului melodic, care, la rîndul său, reprezintă planul paradigmatic în raport cu segmentul sau cu strofa.

2.1.o. Entităţile între care sînt paralelisme se află în raport de intersecţie; consemnarea intersecţiei satisface numai cerinţele comparării la nivel paradigmatic, căci în organizarea succesivă (sintagmatic) intervin diferenţieri poziţionale: paralelismele pot fi directe sau opuse, acestea din urmă parţiale sau integrale. Prezentăm modelul paralelismelor posibile în cazul cuplării a două cîte două entităţi, faţă de care se poate întrevedea creşterea numărului în cazul combinării între cupluri de trei-patru etc. subentităţi (cifrele din modele reprezintă cîte o subentitate distinctă):

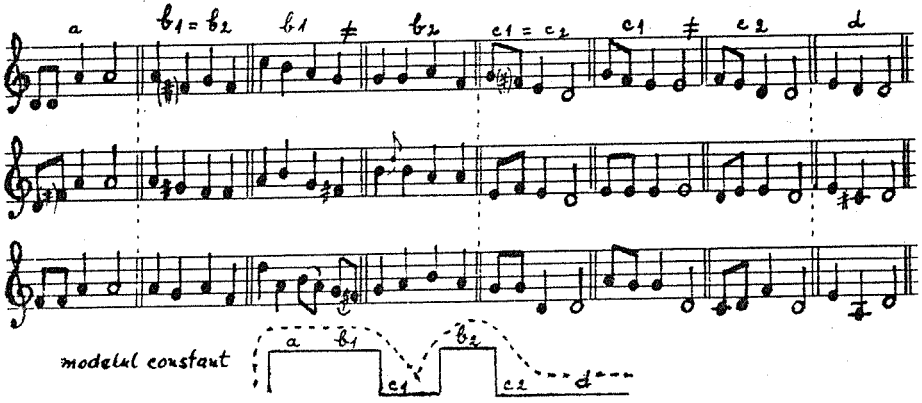
paralelism direct	$(1 \cup 2) \cap (1 \cup 3)$	(anafora)
	$(1 \cup 2) \cap (3 \cup 2)$	(epifora)
paralelism opus parţial	$(1 \cup 2) \tilde{\cap} (2 \cup 3)$	(anadiploza)
	$(1 \cup 2) \tilde{\cap} (3 \cup 1)$	(epanalepsa)
integral	$(1 \cup 2) \overleftrightarrow{\cap} (2 \cup 1)$	(chiasmus)

2.1.1. Paralelismele celulare sau motivice intră în primul rînd în preocuparea analizei stilistice, dar prezintă interes şi pentru compararea tipologică, nu numai pentru descoperirea identităţilor la melodii în care combinaţiile motivice se ridică la rangul principiului structural, ci şi pentru distingerea diferenţelor, deoarece texte cu numeroase intersecţii la nivel celular pot să se îndepărteze în organizarea combinatorică, dacă aceasta afectează în mod esenţial profilul melodic general.

2.1.2. Exemplul de mai jos redă în forma unui index lexical comparativ cîteva din motivele variantei unui tip; modelul combinatoric al tipului este constant, şi, datorită acestuia, unitatea tipologică este evidentă, cu toate că unele motive se înscriu în rîndul sinonimelor (este cazul motivelor b şi c , care în cele două poziţii topice şi în aceeaşi poziţie de re-

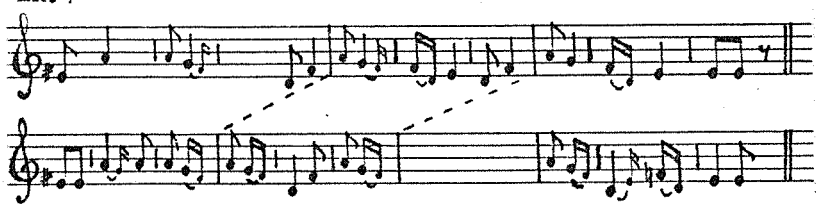
gistru - amîndouă poziţiile determinate pentru profilul general - sînt fie în raport de echivalenţă, fie în raport de neechivalenţă a profilului).

Ex.3



2.1.3. In exemplul următor, combinaţiile celulare afectează profilul general în mod esenţial, culminaţia negativă a acestuia fiind deplasată în altă poziţie de echilibru[5].

Ex.4



3.o.o. In organizarea succesivă - pe ax sintagmatică -, relaţiile dintre entităţi vor fi privite bidimensional (I.O.

5.Nr.1) AIB, Mg.2120/d, Covăsînţ, jud.Arad, cul.Bîrlea; nr.2) G. B r e a z u l, Colinde, Cartea satului, 21, Bucureşti, f.a., nr.130.

1.1.): pe verticală concretizîndu-se în poziţiile de înălţime, pe orizontală-în poziţiile topice.

3.1.o. Relaţiile pe verticală - în interdependenţă cu cele pe orizontală - generează profilul general. Combinaţia zonelor de registru în sine nu îndeplineşte - nici în ordinea succesiunii reale - condiţiile de a fi modelul profilului general;mai sînt necesare şi criterii de ordin succesiv-cantitativ, şi anume: echilibrul proporţional, ce constă în repartiţia cantitativă a registrelor diferenţiate (de ex., insistenţa în registrul mediu faţă de registrul grav sau invers); la formele strofice interesează şi proporţia segmentării. Din complexitatea criteriilor reiese că numărul combinaţiilor posibile creşte proporţional cu numărul registrelor distincte, cu extensiunea strofei, cu echilibrul proporţional al profilului general şi al arhitectonicii.

3.1.1. Privite sub aspect metodic, fiecare dintre aceste criterii poate să corespundă cîte unei faze de preselectare a clasificării, rezultînd categorii cuprinzătoare cu mai multe subcategorii şi cu ramificaţii distribuţionale în funcţie de inventarul lexical.

3.1.2. Modelului de profil general i se poate atribui o importanţă ce îl situează între criteriile cele mai apropiate de faza distingerii tipurilor în una şi aceeaşi ramură distribuţională, datorită faptului că reflectă una dintre calităţile pertinente ale melodiei (este corespondentul la nivel sintagmatic al aceleiaşi calităţi a rîndului melodic - I.0.1.3.).

3.2.o. In relaţiile succesive, în principiu este posibilă orice combinaţie, dar practic se pot desluşi anumite legităţi care urmează în interdependenţă atît logica unuia dintre principiile arhitectonice, cît şi cea impusă de logica desfăşurării liniare. Din această interdependenţă rezultă principiul structural (care nu se identifică cu principiul arhitectonic!); în calitate de criteriu al clasificării, acesta presupune luarea în considerare a acelei totalităţi de relaţii care stă şi la baza analizei formei (se subînţelege că, fiind vorba de clasificare melodică, ritmul va figura numai în calitate de

element compensatoriu)[6].

3.2.1. Din cele de mai sus rezultă că relaţiile succesive ale melodiei, privite sub aspectul tipologic, nu se limitează la criteriile analizei arhitectonice, căci acordă atenţie şi dimensiunii verticale (dintre acestea, schema arhitectonică nu redă decît transpoziţia). Prin profilul său propriu şi în poziţia sa topică, fiecare entitate aduce un aport la subtilităţile profilului general; astfel de semne distinctive sînt uneori esenţiale, mai ales în cazul opoziţiilor liniare (schema arhitectonică nu redă nici această relaţie). In baza acestor considerente, în comparaţie nu folosim schemele arhitectonice uzuale, ci le înlocuim cu semnele modelului profil + registru; la formele libere, schema propriu-zis arhitectonică o redăm cu semne ce reflectă funcţia (III. 2.1.o.). Aceste semne au şi calitatea de a fi aceleaşi în orice text.

4.o.o. Revenind la problema virtualelor raporturi contextuale (O.o.o.), vom examina mobilitatea concretizării „sensului" într-o oarecare funcţie structurală.

4.o.1. Luăm în considerare raportul de echivalenţă sau de neechivalenţă la următoarele criteri : 1. virtualitate lexicală, 2. funcţia structurală, 3. poziţia tonică; criteriile circumstanţei contextuale sînt: 4. alt text din ramura distribuţională a entităţii (echivalenţă), altă ramură distribuţională (neechivalenţă), 5. acelaşi text.

4.o.2. Posibilităţile de mobilitate sînt redate în tabelul de mai jos; în ultima rubrică sînt formulate succint motivaţia şi raportul rezultant.

	1	2	3	4	5	
a_1	=	=	=	=	x	identitate tipologică
a_2	=	=	≠	x	+	arhitectonic, repetări neesenţiale
a_3	=	=	≠	=	x	diferenţe în extensiune, identitate tipologică

6. Referitor la formele strofice, vezi I. S z e n i k, Structura formei în cîntecul popular, în: Lucrări de muzicologie, vol.1, Conservatorul de muzică „G.Dima", Cluj, 1965, pp.141-154; referitor la formele libere închise a se vedea cap.III al acestui studiu.

	1	2	3	4	5	
a_4	=	=	=	≠	x	contaminare, polisemie
a_5	=	=	≠	≠	x	suprafeţe de contact, polisemie
b_1	≠	=	=	x	+	sinonimie structurală între strofe
b_2	≠	=	=	=	x	sinonimie structurală în acelaşi tip
c_1	=	≠	=	x	+	proporţionare, omonimie structurală, diferite strofe
c_2	=	≠	≠	x	+	repet.esenţ., reluare, omonimie structurală
c_3	=	≠	=	=	x	proporţionare, omonimie structurală
c_4	=	≠	≠	=	x	inversare, evoluţie, omonimie structurală
c_5	=	≠	=	≠	x	supraf. contact, polisemie
c_6	=	≠	≠	≠	x	supraf. contact, polisemie

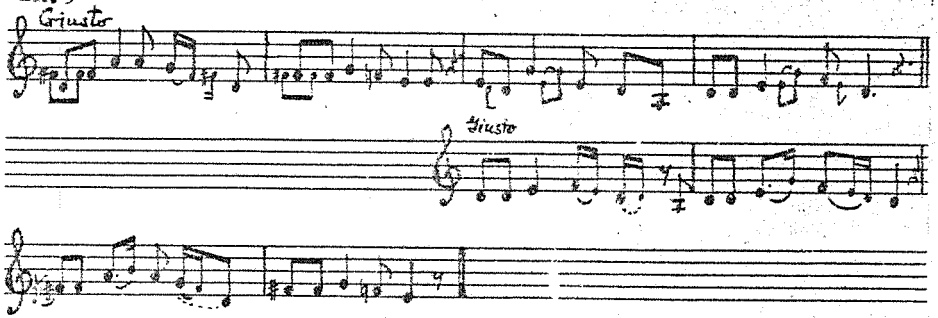
4.1.o. Din O.o.l. rezultă că, la modul general, toate elementele lexicale sînt polisemice. In circumstanţele contextuale prevăzute putem să facem următoarea distincţie:

4.1.1. Polisemia, în sensul strict, este legată de neechivalenţă în ramura distribuţională, unde entitatea urmărită poate să apară fie în aceeaşi funcţie, fie în alta. Posibilităţile unor astfel de relaţii au la bază un principiu arhitectonic comun (sînt frecvente la melodiile de colindă structurate după principiul reluării şi unde are loc o adevărată combinatorică între rîndurile laterale şi rîndul median al melodiilor diferite) sau/şi afinităţi de profil melodic general sau/şi afinităţi în substratul sonor (a se vedea 1.2.3., referitor la melodia nr.4; astfel de exemple sînt frecvente la tipurile recitative cu formă liberă, avînd loc mai ales vehicularea unor formule iniţiale).

4.1.2. Dacă entităţi ce poartă semnul echivalenţei îşi concretizează funcţia în mod diferit, cu toate că sînt în acelaşi text sau în texte cu un inventar lexic echivalent, aceasta are o implicaţie arhitectonică, în primul caz (repetare, reluare), şi implică diferenţe arhitectonice şi de profil general, în cel de al doilea caz (combinaţii diverse din aceleaşi elemente). In baza implicaţiilor, raportul se va numi omonimie structurală. In acelaşi text, ele au foarte mare frecvenţă, da-

torită faptului că repetarea şi reluarea sînt principii arhitectonice des aplicate. Dar nu orice repetare atrage după sine schimbarea funcţiei; în formele libere, uneori şi în formele strofice, repetarea nu produce schimbări funcţionale, ci doar o mărire a extensiunii. Repetarea esenţială - adică omonimia - este marcată de obicei cu aportul ritmului (a se vedea rîndul reluat după cezură în melodia nr.2 din exemplul 1.2.3.; în aceeaşi melodie şi în nr.4-5, repetarea rîndului întîi nu este esenţială). Omonimia structurală între entităţile echivalente ale textelor diferite se ilustrează foarte evident în exemplul de mai jos, în care s-a produs o inversare a segmentelor[7]:

Ex.5



4.1.3 Schimbarea funcţiei structurale poate să fie generată şi de o transformare evolutivă (sau involutivă?); este cazul ataşării (sau omiterii?) unei entităţi într-o poziţie laterală şi în urma căreia entitatea învecinată îşi schimbă funcţia (dintre cazurile cele mai comune, amintim pe cel al melodiilor de colindă, în care după refren se reia sau se omite reluarea rîndului iniţial, după cum şi cazul unor melodii cu formă liberă care au variante cu sau fără formă iniţială). Problema este mult mai complexă ca să poată fi lămurită în acest cadru.

5.o.o. Din consideraţiile acestui capitol rezultă că în conturarea specificului unei melodii joacă [illegible] deopotrivă selecţia aplicată asupra lexicului cît şi combinaţia efectuată

7.Nr.1) AIB, Fgr.5071/a, Retişu, jud.Sibiu, cul.Cocişiu; var. AIB, Fgr.7732/b, Scoreiu, jud.Sibiu, cul.Cocişiu; nr.2) AIB, Mg.3400/II.1, Viştea de Jos, jud.Braşov, cul.Kahane-Georgescu.

după anumite modele structurale. In baza criteriilor ce vizează relaţii pe axa paradigmatică se vor delimita categorii cuprinzătoare, iar în baza celor ce vizează relaţiile pe axa sintagmatică se vor delimita treptat categorii mai restrînse, pînă la atingerea unui model ce se identifică cu tipul. Acesta se va distinge de altele printr-un specific rezultînd din unitatea dintre o anumită selecţie de lexic şi o anumită organizare structurală, corespunzînd (fără pretenţia definiţiei!) categoriei de „tip melodic".

III. MODELELE STRUCTURALE ÎN FORMA LIBERĂ ÎNCHISĂ

0.0.0. Variabilitatea extensiunii şi a relaţiilor succesive îngreunează considerabil confruntarea melodiilor; din acest motiv, desluşirea modelelor constante are o importanţă sporită. In cele ce urmează, vom prezenta pe scurt consideraţiile noastre în această problemă.

0.1. Primele consideraţiuni în legătură cu forma melodiilor improvizate le datorăm lui B é l a B a r t ó k, referitor la „hora lungă" şi la melodiile instrumentale de dans din Maramureş[8]. O sinteză despre principalele două genuri improvizate - balada şi doina - a fost elaborată de către E m i l i a C o m i ş e l[9].

0.2. Diversitatea genuistică şi tipologică muzicală oferită de materialul studiat de noi şi prezentă sub genericul formei libere s-a arătat a fi propice pentru a servi ca eşantion în cunoaşterea a ceea ce le este comun, adică principiul de structurare, permiţînd aprofundarea şi completarea imaginii disponibile în lucrările amintite.

1.0.0. Criteriile stabilirii funcţiilor

Improvizaţia afectează textul muzical sub aspectul variabilităţii entităţilor, cît şi (concomitent) sub aspectul relaţiilor topice dintre ele. Entităţile mişcîndu-se între limitele

8. B. B a r t ó k. Volksmusik der Rumänen von Maramureş, Drei Masken Verlag, München, 1923, pp.X-XII.

9. E. C o m i ş e l, Recitativul epic al baladei, supliment la revista Muzica, Bucureşti, nr.9/1954; idem, Preliminarii la studiul ştiinţific al doinei, în: Revista de folclor, Bucureşti, nr.1-2/1958.

CONSERVATORUL „... PIMA" BIBLIOTECA

unor modele de profil, ele sînt identificabile la orice apariţie. Analizele arhitectonice dezvăluie că entităţile intră în relaţii topice relativ constante implicate de legităţile desfăşurării liniare; poziţia topică caracteristică relatată la modelul de profil + registru va desemna funcţiile structurale pe care le îndeplinesc (menţionăm că poziţia topică caracteristică se desluşeşte uneori numai dintr-o confruntare a tuturor aparitiilor în textul integral).

1.o.1. După aceleaşi criterii pe care le-am folosit la gruparea modelelor de profil şi de registru (I. 2.o.o.), am identificat şi am diferenţiat entităţile, grupîndu-le apoi după poziţiile topice constante.

1.o.2. Părţile distincte care întrunesc sub aceeaşi marcă semantică entităţi - sau, în termenul uzual, formule - cu funcţie structurală identică sau înrudită sînt fracţiunile;fracţiunea formei libere nu este o unitate arhitectonică, cu toate că uneori se identifică cu segmentul arhitectonic. In ordinea succesiunii, am distins patru fracţiuni: introductivă, mediană, finală şi postfinală (lucrările citate disting numai primele trei).

1.1.o. Intre formulele purtînd aceeaşi marcă semantică există o diferenţiere ierarhică după profil sau după poziţia topică şi/sau după rolul arhitectonic.(Vezi ex.6 pe pag. urm.)

1.1.1. In baza considerentelor arătate am distins: 1.o. funcţii primare, adică reprezentantele mărcilor semantice (iniţială, mediană,finală,însemnate cu litera iniţială a cuvîntului: i, m, f) şi care au calitatea de a realiza strofă şi în caz că se succed numai între ele; 2.o. funcţiile auxiliare au rolul de a întregi relaţiile dintre cele primare: 2.1. funcţia de complementare liniară la iniţială (ic) sau la iniţiala fracţiunii mediane(mic); 2.2.conjuncţii liniare-iniţiala fracţiunii mediane (mi), care, de obicei, apare după cadenţă interioară,deci este şi iniţială de segment; formula suspensivă (s) precede formula finală şi este un element de legătură între fracţiunea mediană şi cea finală, legătura fiind realizată cu un profil opus celui din formula finală şi cu o componenţă celulară în paralelism direct sau opus cu o formulă mediană sau/şi cu formula finală; uneori este numai o formulă finală cu cadenţa

Ex.6

funcţii		mărci semantice								
		introd.			median			final		post final
1.0.			i			m			f	
2.0	2.1.			ic	mic					
	2.2.				mi			s		
	2.3.				mp					pp
	2.4.					mk				
	2.5.									fa
		interj.					interj.			interj.
3.0.			ij					ms	pf	
						parl.		parlato	parlato	parlato

suspendată (a se vedea în exemplul din 1.2.3.); 2.3. conjuncţiile arhitectonico-liniare sînt: punte mediană (mp), la amplificare interioară, şi punte postfinală la amplificare exterioară (pp); 2.4. funcţia de segmentare este a medianei care poartă cezură şi care, de cele mai multe ori, nu este o formulă cu profil diferenţiat, cezura aplicîndu-se la una din mediane (mk); 2.5. funcţii adiţionale: finală adiţională (fa); alunecarea la sunetul de sprijin pe extensiunea unui vers este un semn distinctiv al unor tipuri; interjecţii (int), care pot apărea în oricare dintre fracţiuni, dar mai ales la începutul strofei; 3.o. formule cu funcţie de substituire: iniţială, cu profil mai puţin pregnant, în prezenţa căreia strofa va fi juxtapusă (ij); mediană, cu cadenţă suspendată, substituind pe s (ms); pseudofinală (pf), cu profil melodic identic cu al finalei, dar fără cezură, precedînd amplificările exterioare; formule în recitativ p a r l a t o.

1.2.o. Ierarhia funcţiilor în clasificarea tipologică

Varietatea extensiunii şi organizării strofelor impune ca la clasificare să facem abstracţie de ordinea reală a fracţiunilor şi a formulelor; în ordinea ierarhică a criteriilor vor fi întocmite şi indexele lexicale.

1.2.1. Dăm prioritate medianelor, care sînt în măsură să caracterizeze cel mai evident profilul melodiei întregi; pe locul al doilea se situează marca semantică introductivă (i sau i + ic); pe locul al treilea sînt plasate funcţiile auxiliare, la care interesează mai întîi prezenţa, fără detalii de profil, căci ele denotă doar trăsături de nuanţă; ca atare, vor fi luate în considerare la desemnarea subtipurilor; nu se impune în profilarea trăsăturilor tipologice formula finală, căci aceasta este unitară (profil Dr sau/şi r); ea va figura la criteriile subordonate.

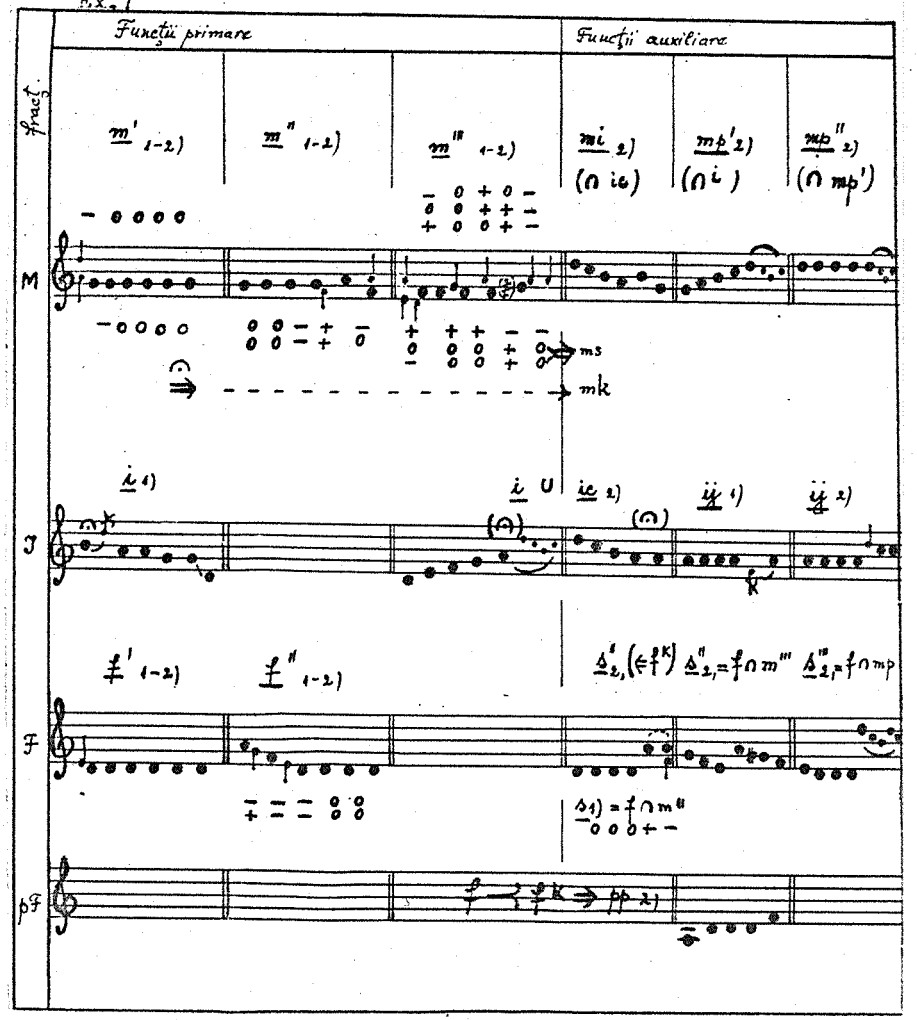
1.2.2. Ierarhizarea criteriilor se bazează pe următoarele consideraţii reieşind din compararea melodiilor: la unele tipuri este o legătură între melodii cu ambitus diferit, şi deosebirea constă numai în poziţia de registru a formulei iniţiale; formulele iniţiale au o mare mobilitate distribuţională, una şi aceeaşi iniţială ataşîndu-se la fracţiuni mediane diferite; deoarece în economia melodiilor mediane sînt majoritare, ele vor fi termenii de referinţă în urmărirea distribuţiei, iar iniţialele - în caz că sînt diferite - vor avea calitatea de semn distinctiv particular în cadrul unei grupe de tipuri.

1.2.3. Ilustrăm cele de mai sus cu indexul lexical comparativ a două melodii[10]. Alături de schema variantei-model a fiecărei entităţi distincte am introdus şi înălţimile variabile şi modelul de mişcare al variaţiilor. Din compararea lexicului se poate constata că diferenţa dintre cele două melodii constă în profilul iniţialelor - cu implicaţie şi asupra ambitusului -, după cum şi în lexicul mai bogat în funcţii auxiliare a melodiei nr.2. Este vorba, neîndoielnic, despre o diferenţă evolutivă desfăşurată din acelaşi nucleu, rezultînd două tipuri distincte a aceleiaşi grupe tipologice.

---

10. Nr.1) N i c o l e s c u - P r i c h i c i, Cîntece şi jocuri populare din Moldova, Ed.muzicală, Bucureşti, 1963, nr.15; analiza a fost efectuată după înregistrarea integrală: AIB, Mg.894/a; nr.2) AIB, Mg.2827/p, Dodeşti, jud.Vaslui, cul.Sulițeanu.

Ex. 7



2.o.o. Modelele arhitectonice

Toate strofele melodiilor la care se referă acest studiu au formă închisă, în sensul că fiecare are o formulă finală cu caracter concluziv. Acest aspect are importanţă pentru că în muzica populară există şi forme libere deschise, fără formulă concluzivă.

2.o.1. Schimbarea extensiunii strofelor la una şi aceeaşi piesă se petrece în două direcţii: mărire sau reducere, amîndouă avînd loc mai ales la nivelul strofei (repetări, reluări sau/şi introducerea formulelor cu funcţie auxiliară, respec-

tiv omiterea acestor procedee), dar şi la nivelul entităţilor (amplificările formulelor, respectiv comprimarea cuplurilor constante într-o singură formulă).

2.o.2. Strofele care conţin toate mărcile semantice sînt regentele; dacă lipseşte fracţiunea introductivă, strofa este subordonată; dacă această lipsă este substituită de o nouă iniţială cu profil mai şters, strofa este juxtapusă.

2.o.3. Din succesiunea strofelor de natură diferită iau naştere secţiuni muzicale ample, combinîndu-se - după caz - şi cu interludii instrumentale; acest aspect este larg dezbătut de către E. Comişel, referitor la recitativul epic (op.cit).

2.1.o. Modificările modelului

2.1.1. Strofele sînt simple dacă se compun numai din formule cu funcţie primară: $i \prec (n.m)^{n} \prec f$; schema lărgită cu toate funcţiile auxiliare ar fi: $i \cup ic \,//\, mic \cup mi \prec (n.m)^{n} \prec s \cap f \prec fa$, care, practic, se realizează rar în toată complexitatea ei; aceleaşi posibilităţi există şi la strofele juxtapuse sau subordonate, cu modificările amintite. Prezenţa complementarei la iniţială sau/şi a iniţialei mediane se suprapune de obicei cu o delimitare prin cezură după fracţiunea introductivă.

2.1.2. Funcţia structurală a formulelor este consecvent respectată, astfel că relaţiile succesive dintre mărcile semantice, după cum şi dintre funcţiile primare şi auxiliarele lor, nu sînt comutabile, orice inversare avînd motivaţie arhitectonică. Cezura aplicată la o mediană marchează - de obicei - reluarea totală sau parţială a segmentului întîi, rezultînd o amplificare interioară. In astfel de cazuri poate fi intercalată formula de conjuncţie (mp), care înlătură refracţia liniei melodice, conducînd cu mers ascendent spre registrul fracţiunii iniţiale: $i \cup ic \prec mk \,//\, mp \prec i \vee ic \prec (n.m)^{n} \prec s \cap f$. Atît la strofa simplă şi lărgită, cît şi la cea amplificată interior după singura cezură interioară, restul strofei se desfăşoară într-un singur suflu.

2.1.3. Amplificarea exterioară a strofei este reluarea ultimelor formule după finală sau pseudofinală; reluarea poate fi mijlocită de o punte liniară (pp), conducînd la registrul formulei reluate: $pf \,/\, m \prec s \cap f$ sau $pf \,/\, s \cap f$ sau $pf \,/\, pp \prec s \cap f$. Fragmentul amplificativ se poate repeta de mai multe ori; foar-

te multe dintre amplificările exterioare sînt cîntate pe dezvoltări enumerative din textul literar.

2.2.o. Melodiile cu formă liberă pot avea o tendinţă de strofizare, care se manifestă în reducerea oscilării în extensiunea strofelor; omiţîndu-se repetările, se păstrează însă un specific al formei, adică lipsa segmentării, sau, dacă există cezură interioară, aceasta se plasează numai după fracţiunea introductivă.

2.2.1. Constatarea acestui specific duce la o posibilitate de distincţie în baza orientării strofei faţă de formele în care oscilează extensiunea, dar în organizarea interioară au alte trăsături: sînt segmentate în interior, au cel puţin o mediană care se distinge prin funcţia de a purta consecvent cezura şi cadenţa interioară, amplificările interioare sînt reluări de segmente delimitate la amîndouă extremele de cezuri; astfel de reluări pot fi constante, deci fac parte din modelul arhitectonic de bază; astfel de modele ar fi de exemplu:

i mk // mi n.m / s f

sau i mk // i mk / mi n.m s f.

2.2.2. Melodiile cu aceste trăsături pot să provină din tipuri strofice care au fost supuse unei interpretări improvizatorice; pot să rezulte şi pe o cale complexă evolutivă, strofizarea unor forme libere fiind implicată de complexitatea lexicală, păstrîndu-se din forma originară o minimă elasticitate care în noua organizare complexă nu mai afectează forma în esenţă. Legăturile tipologice dintre melodii strofice şi cu strofă elastică argumentează pentru aceste ipoteze (dintr-o astfel de grupă tipologică fac parte melodiile nr.4-5 din exemplul II. 1.2.3.). Deci elasticitatea strofei în sine nu este un indiciu prin care se recunosc melodiile tipice improvizatorice.

3.o.o. Din cele de mai sus reiese că libertatea formei nu înseamnă numai repetări şi combinări arbitrare, ci o organizare care este dirijată de legităţi liniare şi arhitectonice, uneori în realizări foarte complexe şi rafinate. Improvizaţia constă în primul rînd în alegerea şi aplicarea la locul adecvat a formulei cu funcţie structurală adecvată.

La typologie folklorique dans la lumière de la variabilité et de la stabilité (suite)

Ileana Szenik

Résumé

Comme une continuation du travail publié dans le volume précédent, l'auteur publie deux autres chapitres:

II. Relations paradigmatiques et syntagmatiques

Le chapitre traîte des aspects d'interdépendance entre l'axe de la sélection et l'axe de la combinaison, envisagés sous l'angle de la typologie mélodique, tentant une hiérarchisation des critères et des catégories. On y étudie la mobilité des éléments lexicaux dans la lumière des possibilités de concrétisation de la fonction structurale, aussi bien dans les circonstances des branches de distribution, que dans le même texte musical.

III. Modèles structuraux en forme libre fermée

Ce chapitre vient compléter les considérations générales des précédents chapitres, avec les aspects spécifiques de la forme libre. Il établit une hiérarchie des fonctions structurales, selon les critères architectonique et typologique. On y souligne les modifications du modèle constant et on formule des hypothèses concernant la liaison typologique entre les mélodies à formule libre et celles à formule strophique.

Die melodische Typologie der Folklore unter dem Aspekt der Variabilität und der Stabilität (Fortsetzung)

Ileana Szenik

Zusammenfassung

In Fortsetzung der im vorausgehenden Band enthaltenen Arbeit veröffentlicht die Verfasserin nun weitere zwei Kapitel:

II. Paradigmatische und syntagmatische Beziehungen

Das Kapitel erörtert Aspekte der Interdependenz zwischen der Achse der Auswahl und der Achse der Kombinatorik, vom Standpunkt der melodischen Typologie betrachtet, und beabsichtigt den Zweck, eine Hierarchisierung der Kriterien und Kategorien aufzustellen. Die Autorin verfolgt die Mobilität der lexikalen Bestandteile im Lichte der Konkretisierungsmöglichkeiten der strukturellen Funktion, sowohl im Verhältnis der Distributionszweige, als auch in demselben musikalischen Text.

III. Die Strukturmodelle in der freien abgeschlossenen Form

Das Kapitel vervollständigt die allgemeinen Betrachtungen der vorangegangenen Kapitel mit spezifischen Aspekten der freien Form. Die strukturellen Funktionen werden sowohl nach dem architektonischen als auch nach dem typologischen Kriterium hierarchisiert. Es werden die Änderungen des konstanten Modells aufgezeigt und Hypothesen formuliert in bezug auf die typologischen Verbindungen zwischen den Melodien mit freier und mit Strophenform.

The folkloric melodical typology in the light of variability and stability (a sequel)

Ileana Szenik

Summary

As a sequel to the paper issued in the previous volume the author publishes two more chapters:

II. Paradigmatic and syntagmatic relations

The chapter approaches the aspects of interdependence between the axis of selection and the combinatory axis, viewed from the angle of melodical typology, aiming to the hierarchization of the criteria and categories. The author follows the mobility of the lexical elements in the light of the possibilities of concretization for the structural elements, both in the circumstances of distributory branches, and in the same musical text.

III. Structural patterns in the closed free form

The chapter completes the general considerations of the previous chapters with the specific aspects of the free form. It forms the structural functions on the hierarchical system both according to the architectonical criterion and the typological one. It presents the changes of the constant pattern and formulates the hypothesis referring to the typological connections between melodies with free and strophic form.

FOLCLORUL MUZICAL AL SLOVACILOR DIN BIHOR

Ioan R. Nicola

Continuînd acţiunea de cercetare a folclorului muzical al diferitelor minorităţi naţionale din ţara noastră, în scopul cunoaşterii interferenţelor dintre acestea şi poporul român, am efectuat - între anii 1956-1960 - cercetări la slovacii din Bihor, culegînd şi înregistrînd cu magnetofonul peste 500 cîntece. Pînă la apariţia unei monografii, prezentăm, în cele ce urmează - în mod succint - rezultatul cercetărilor noastre.

Slovacii din Bihor au venit din Slovacia de răsărit - între anii 1775-1848 -, mai întîi ca muncitori forestieri pentru cele dintîi manufacturi de potasă, apoi ca specialişti sticlari la întreprinderile înfiinţate de marii latifundiari ai timpului. In anul 1946, din totalul de cca. 30.000, cîţi erau în zona Bihor, o treime s-au repatriat în Cehoslovacia.

Slovacii din Bihor sînt răspîndiţi în teritoriul cuprins între localităţile Aleşd-Marghita-Şimleul Silvaniei; astfel, unele aşezări - mai ales cele de pe platoul munţilor Plopiş - sînt locuite numai de slovaci (Şinteu, Huta-Voevozi, Vărzari, Valea Tîrnei, Făget - fost Valea Ungurului -, Socet), în altele aceştia convieţuiesc cu români (Borumlaca, Sacalasău, Halmăşd, Plopiş), în altele cu maghiari (Budoiu, Sîniob), iar în cîteva cu români şi maghiari (Cuzap, Ip, Suplacul de Barcău, Fegernic). Compoziţia etnică a localităţilor se va face simţită şi în feluritele manifestări spirituale ale localnicilor, care vor purta amprenta influenţelor reciproce.

In toate aceste localităţi folclorul trăieşte intens şi este preţuit în mod deosebit. El este destul de bogat şi variat, parte fiind adus de către înaintaşi din Slovacia, parte creat în noua lor patrie.

Folclorul vocal
(Repertoriile, genurile)

Repertoriul copiilor. Viaţa socială a copiilor nu este prea intensă, din cauza aşezării răsfirate a caselor; totuşi, există un repertoriu al copiilor. El cuprinde următoarele producţii - unele create de ei, altele împrumutate de la adulţi:

- strigături şi numărători recitate (la păscutul animalelor, la joacă, pentru încetarea ploii ori risipirea negurei);
- cîntece pentru diferite vietăţi: cuc (pentru a afla ... cîţi ani vor mai trăi), cioară şi uliu (pentru a le alunga), gîşte (pentru a aduce somn), melc (pentru a-şi scoate corniţele);
- cîntece pentru legănatul copiilor mai mici;
- colindatul de Crăciun şi uratul de Anul Nou sînt singurele datini a căror îndeplinire este lăsată în seama copiilor; ei cîntă colinde învăţate de la cei mari;
- jocuri, cu text cîntat, însoţite de mişcări ori chiar de dansuri simple („De-a baba oarba", „Poarta de aur").

Nu putem omite dragostea copiilor pentru confecţionarea de jucării muzicale.

Analizînd textul literar al creaţiei de copii, constatăm că metrica este variată (4, 6, 8 silabe); predomină izometria, dar uneori apare şi heterometria; textul este atît cu formă liberă cît şi strofică. Tematica are o evidentă bază realistă, dar peste ea se suprapun felurite elemente magice, proprii mentalităţii copiilor.

Melodia (făcînd abstracţie de recitativul utilizat în cîteva producţii), are trăsături asemănătoare cu cea a cîntecelor de copii din folclorul altor popoare: predomină bitonul descendent (r e - s i); uneori această celulă generatoare este amplificată, dar ambitusul nu depăşeşte cadrul de octavă. De remarcat prezenţa unor intonaţii pentatonice, care - lucru curios - nu se vor întîlni decît foarte rar în melodia adulţilor. Melodia este numai silabică, în ritm „măsurat" (p a r l a n d o g i u s t o, sau „distributiv" - în cazul melodiilor cu caracter de dans). Forma arhitectonică nu are o structură riguros fixă, extensiunea ei fiind în funcţie de textul literar.

Repertoriul de muncă. Feluritele munci şi ocupaţii au generat şi la slovaci - în trecutul îndepărtat - nu numai mani-

festări artistice (cîntece, dansuri) care stimulau munca sau produceau o atmosferă propice muncii, ci şi practici magice (înlocuite ulterior cu slujbe religioase), în credinţa că acestea vor potenţa efectul muncii. Astăzi, din repertoriul de muncă nu mai există decît cîteva cîntece legate de o anumită activitate, acestea fiind de fapt mai mult distractive. Ele se manifestă mai ales cu prilejul muncilor colective: şezătoarea (posedki), unde lucrul cel mai obişnuit este torsul cînepii,şi laca (klaka) pentru seceriş. Păstoritul şi munca la pădure nu se mai practică; la culesul viilor şi la tăiatul porcului - firesc - nu lipsesc cîntecele adecvate; dar cea mai importantă manifestare folclorică legată de muncă - practicată şi astăzi - este ocazionată de seceriş (žatva). Alaiul şi cîntecul ceremonial sînt de origine străveche (ele se întîlnesc şi în Slovacia). Textul literar originar a fost substituit - în decursul timpului - cu un altul, de conţinut satiric - la adresa gazdei. De subliniat că melodia, care este de esenţă tetracordală (deci, de stil străvechi), are trăsături „de grup" şi caracter solemn.

Mineritul, cea mai recentă ocupaţie a slovacilor bihoreni, a început a fi şi el reflectat în folclor, paralel cu viaţa nouă, socialistă, aducînd o înviorare în repertoriul de muncă.

Repertoriul de sărbători. Religia romano-catolică a slovacilor a defavorizat crearea de producţii folclorice care să reflecte semnificaţia şi aspectul laic al sărbătorilor. Ceea ce explică penuria repertoriului folcloric legat de sărbători şi mai ales lipsa totală a oricăror producţii cu conţinut laic legate de sărbătorile atît de numeroase din cuprinsul anului. La aceste oprelişti, însă, poporul a reacţionat totdeauna, încercînd să menţină vii diferite datini laice moştenite de la înaintaşi, pe care le-au practicat fie făţiş, fie pe ascuns,fie chiar mai subtil - împletind aspectul laic cu cel religios (dînd producţiilor religioase un colorit laic, sau îmbrăcînd pe cele laice într-o haină religioasă). Este, deci, firesc ca manifestările şi producţiunile folclorice să fie abia cîteva:

- urări (zdravice) de Anul Nou, în proză, rareori versificate; sînt recitate - nu numai de copii, ci şi de adulţi;
- colinde (kolenda), creaţii de origine bisericească, cîn-

tate mai ales de feciori, cu funcţie de urare. Tematica este exclusiv religioasă, legată de semnificaţia Crăciunului. Melodia este de factură cultă şi nu are o valoare deosebită;

- piese teatrale: a) „Bethleemul" - cu tematica binecunoscută a naşterii lui Isus; b) „Dorotheea", care redă martiriul sfintei Dorotheea, ucisă de păgîni. Ambele piese sînt de origine cărturărească. Nu prezintă o valoare deosebită, nici din punct de vedere literar, nici muzical.

Astăzi, datorită acţiunii de culturalizare, atît manifestările cît şi creaţiile legate de sărbători sînt într-o vădită destrămare.

Repertoriul de nuntă. Ca şi la alte popoare est-europene, şi la slovaci căsătoria constă dintr-un şir întreg de diferite acte ritual-ceremoniale, a cărui culminaţie este în ziua nunţii. Nunta primeşte astfel aspectul unei ample piese teatrale, regizată după normele tradiţiei locale, la care iau parte în mod activ nu numai personajele principale (mirii, naşii, părinţii), ci toţi participanţii la ceremonie. Fiind cea mai amplă şi iubită manifestare laică, aceasta are un repertoriu bogat şi variat, originea sa fiind autentic populară - respectiv ţărănească, şi constînd din acte ceremoniale, producţii literare, muzicale şi coregrafice; toate acestea sînt presărate într-o ordine anumită în desfăşurarea ceremonialului.

- A c t e c e r e m o n i a l e. Sînt legate de peţit, logodnă, pregătirile pentru nuntă, desfăşurarea nunţii etc. Fiecare moment are o anumită semnificaţie de ordin magic sau simbolic (sănătate, fericire, fecunditate). Acestea au generat felurite producţiuni folclorice, redate în cursul săvîrşirii ceremonialului.

- P r o d u c ţ i i l i t e r a r e. Cuprind formule - adesea în dialog - pentru diferite momente ale nunţii. Toate sînt în proză, uneori cu tendinţă spre versificare; se recită în ritmul vorbirii, acompaniate de un fond muzical (permanent sau sub formă de interludii) susţinut de lăutari, care aleg în mod liber melodii al căror conţinut corespunde caracterului momentului respectiv, deoarece melodiile tradiţionale s-au uitat.

- P r o d u c ţ i i m u z i c a l e

a) Cîntecele vocale sînt legate de anumite acte ceremonia-

le, atît ca tematică literară cît şi ca funcţie. Textul literar al acestora este de o mare varietate şi perfecţiune. Melodia are un stil specific, cu totul distinct faţă de cea a cîntecelor propriu-zise. Organizarea tonală cuprinde sisteme străvechi (unele tetra- sau pentacordale, altele în moduri) şi de un caracter luminos, care reflectă adecvat atmosfera de nuntă. Cîntecele de nuntă cu caracter ceremonial sînt epitalamuri pline de vitalitate şi de graţie, ele constituind adevărate bijuterii ale folclorului slovac din Bihor. Bineînţeles, din repertoriul de nuntă nu lipsesc cîntece care au o funcţie exclusiv distractivă.

b) Melodii instrumentale. După afirmaţiile bătrînilor, acestea au existat în trecut; dar astăzi nu se mai cunosc, lăutarii cîntînd în anumite momente ceremoniale felurite melodii, la libera lor alegere.

- D a n s u r i. Nu lipsesc nici ele de la nuntă, completînd desfăşurarea ei şi potenţîndu-i atmosfera de voie bună. Din cele ceremoniale nu s-a păstrat decît dansul miresei (Vikrudanka); pînă la începutul sec. al XX-lea exista şi un dans al mirelui (Kula tanec). Ambele aveau coregrafie şi melodie proprie; astăzi, însă, aceste dansuri ceremoniale s-au uitat, ele fiind înlocuite de dansuri obişnuite din sat.

Cu toate transformările suferite, repertoriul de nuntă este viu pretutindeni, astfel că el va dăinui încă mult timp de-acum înainte.

Repertoriul de înmormîntare. Influenţa bisericii romano-catolice se face simţită şi aici: ritualul de înmormîntare se desfăşoară sobru, fără cîntece de caracter solemn, şi - de obicei - fără bocete, preotul netolerînd nici măcar plînsul exagerat; iar cînd se întîmplă ca vreo femeie, copleşită de durere şi nemaiputîndu-se stăpîni, să izbucnească în plîns urmat de bocet, este de îndată mustrată de preot. De lăutari, care să conducă pe cei decedaţi pe ultimul lor drum, nici nu poate fi vorba. Astfel că, dacă în trecut, după afirmaţiile bătrînilor, pare a fi existat un ritual complex de înmormîntare - cu acte magice şi cîntece aferente -, astăzi totul este redus la ritualul prescris de biserică; doar rareori se mai poate auzi cîte un bocet.

Bocetul (nárek, plač) este generat în mod spontan, în proză (uneori cu o uşoară tendinţă spre versificaţie), de structură liberă, dar fragmentat în secţiuni strofice, care concordă cu ideile-fraze literare pe care bocitoarea le exteriorizează şi care vor determina extensiunea frazelor muzicale. Melodia este un recitativ liric, adeseori p a r l a t o, improvizat sub impulsul durerii; acesta izbucneşte într-un registru acut, apoi se potoleşte, urmînd un drum descendent. Ambitusul se reduce la cvintă ori sextă, intonaţiile derivînd din prozodia textului literar. Extensiunea melodiei este instabilă, ea fiind în funcţie de fraza literară. De remarcat că bocetul, cu toate că este cîntat în public, nu este însuşit de femeile prezente, deci nu intră în circulaţie folclorică (aşa cum se întîmplă adeseori cu bocetele la români), întrucît el fiind o creaţie de natură personală şi intimă, nu este potrivit pentru alte cazuri, şi nici nu este adaptat acestora.

Creaţiile epice (balada şi cîntecul epic). Slovacii nu au acordat o prea mare atenţie genului epic, întrucît acesta era puţin potrivit pentru a servi drept cadru pentru redarea diferitelor întîmplări din viaţa lor, ei manifestîndu-şi preferinţa pentru genul liric, cu producţiile sale de cele mai variate specii. Aşa se explică faptul că nu am întîlnit decît o singură baladă propriu-zisă (în care, adică, există o acţiune vie, un dialog, chiar un conflict între personaje), o baladă cu tematică istorică, despre nelegiuirile cotropitorilor turci. Am cules însă numeroase cîntece epice, care relatează simplu, fără un suflu epic deosebit, despre întîmplări istorice, din haiducie, din cătănie şi război, din viaţa familială, despre dragoste etc.

Textul literar are aceleaşi trăsături de versificaţie ca şi textul cîntecelor de conţinut liric (v. mai jos). Melodia acestor cîntece epice nu are deloc un caracter recitativ (aşa cum aveau vechile balade autentice), ci e te melodie cantabilă, ca o oricărui cîntec liric - aparţi î tu or stilurilor cunoscute de acesta. Dovadă că genul epic a evoluat şi la slovaci.

Toate creaţiile epice au astăzi o slabă circulaţie. In orice caz, penuria de creaţii epice din repertoriu folcloric

al slovacilor este compensată de valoarea documentară şi artistică a celor existente.

Cîntecul propriu-zis (neocazional). Cîntece neîncadrate organic într-o manifestare ritual-ceremonială ori într-o datină constituie majoritatea producţiilor din folclorul muzical vocal.

Tematica este foarte variată, cele mai multe cîntece fiind de dragoste şi de petrecere. Sînt, însă, numeroase cîntece cu o tematică depresivă (jale, înstrăinare, cătănie, război etc.), care amintesc de viaţa grea din trecut.

Textul literar şi tehnica de versificaţie sînt surprinzătoare. Metrica are două categorii de versuri: a) versuri simple, cu un număr de 6, 8, 7 şi 5 silabe (în ordinea frecvenţei); b) versuri complexe - între 9-16 silabe -, formate prin adăugiri de silabe-interjecţii (sej, haj!; haj, ja, ja!), ori chiar de mai multe cuvinte ce constituie o jumătate de vers, adăugiri care dau impresia de refren. Firesţe, această metrică variată impune o extensie corespunzătoare frazelor muzicale. Izometria este caracteristică pentru cîntecele ritual-ceremoniale şi cele de stil vechi; heterometria este mult mai frecventă - aproape generală -, producînd surprinzătoare scheme metrice. Textul este numai strofic. Rima - cu rare excepţii - este nelipsită. Ea prezintă aspecte interesante, mai ales în cazul versurilor complexe, unde există atît o anumită rimă interioară, cît şi o alta la sfîrşitul c lor 2-3 versuri mai lungi, care alcătuiesc strofa.

Melodia are un aspect diferit de cea a cîntecelor ritual-ceremoniale, aspect care - cu toate că nu există o melodie tipică pentru o anumită specie de cîntec - prezintă, totuşi, o mare varietate stilistică şi structurală.

Melodie recitată nu există, ci numai cantilenă (arie); într-un stadiu mai avansat, relativ mai recent, a apărut şi melodia cu caracter de dans (însă fără ca acel cîntec să fie destinat dansului). Toate categoriile de melodii aparţin sistemului ritmic p a r a n d o g i u s t o; deci, au un ritm măsurat (care, de obicei, prin interpretare solistică devine p o c o r u b a t o). Există, însă, anumite diferenţieri evidente, ca organizare fonică interioară şi ca formule intonaţionale, corespunzătoare anumitor stadii de dezvoltare ale melo-

diei slovace:

- stil străvechi: melodii bazate pe o structură tetra- ori pentacordală (rar, sextacordală); pentatonia se pare că nu a fost potrivită simţirii slovacilor (extrem de rare sînt melodiile cu substrat pentatonic);

- stil vechi: melodii în moduri heptatonice diatonice, cel mai caracteristic fiind modul lidic;

- stil modern: melodii formate în game majore şi minore de influenţă străină (germane, maghiare); de remarcat structura de cvintă preluată de la maghiari, ori cromatismul - de la ţigani;

- stil actual: de caracter eterogen.

Toate melodiile, indiferent de stilul căruia îi aparţin,au un mers intonaţional unitonal (nemodulant), un ritm măsurat, cristalizat în formula care generează măsuri, de obicei, monometrice.

Structura arhitectonică este la fel de variată ca şi a textului literar - care generează, de fapt, melodia. Strofa constă din 2-4 rînduri melodice, de cele mai multe ori inegale. Refrenul nu se întîlneşte decît foarte rar, numai în cîntecele de stil mai nou.

De remarcat faptul că melodia are un etos caracteristic, rezultat din sinteza specificului slovac cu feluritele influenţe străine pe care le-a suferit. Melodiile în minor au o forţă expresivă deosebită, fiind efloreşcenţa unor profunde sentimente depresive; cu toate acestea, nu sînt deprimante, ci pline de forţă, ele redînd optimismul refulat al emigrantului ce-şi caută norocul şi un trai mai bun pe alte meleaguri.Unele melodii au caracter de dans, fără a fi însă legate de practica dansului; sînt - totuşi - şi atari melodii care - asociate cu un text literar - produc un aşa-numit „cîntec vocal de dans" (pe care se poate şi dansa).

De menţionat că interpretarea cîntecelor, chiar şi în cazul cîntării în grup, nu se face decît monodic, respectiv la unison, slovacii preferînd această modalitate de interpretare. Cîntarea corală este practicată numai în cadrul căminului cultural din cele cîteva localităţi în care există un ansamblu coral, dar ea încă nu a determinat schimbarea modului de in-

terpretare şi nici a preferinţelor slovacilor, care, deocamdată, rămîn la modalitatea tradiţională.

Folclorul instrumental

Muzica instrumentală este puţin practicată de slovacii bihoreni. Ceea ce este de mirare, deoarece din copilărie ei se arată atraşi de instrumente şi îşi confecţionează felurite jucării muzicale: fluier din ţeavă de soc, drîmboaie [illegible]ucium din coajă de răchită sau salcie, duruitoare, chiar [illegible]oară din coceni [illegible]cucuruz.

In fiecare localitate există unul-doi săteni care au învăţat să cînte la vioară - mai din dragoste, mai cu gîndul de a înfiripa (împreună cu alţi membri ai familiei) un mic taraf care să poată face faţă la mici petreceri familiale: vioară (husle), tobă (bubny), la care pe alocuri se adaugă şi un violoncel (brugy) cu funcţie de bas. Repertoriul unor ataree tarafuri improvizate este redus - de obicei - la melodiile dansurilor din sat. Pentru petreceri mai mari, se aduc lăutari profesionişti (hudci, hudobníci) din alte sate (români din Tria, ţigani din Ip şi Mişca).

In ultimii [illegible]ni, grupurile instrumentale s-au îmbogăţit cu acordeoane şi fluiere, care se vînd în magazinele cooperativelor săteşti.

Folclorul coregrafic

Slovacii [illegible]in Bihor şi-au pierdut complet dansurile naţionale. Despre dansurile lor vechi - care ar fi fost acele odinioară din patria-mamă (dansurile haiduceşti, Tanec od zeme, Friský tanec) - nici măcar bătrînii satelor nu îşi mai amintesc.

Astăzi, la felurite petreceri - chiar şi la nuntă, ca dansuri ceremoniale - nu se dansează decît dansuri împrumutate de la popoarele învecinate. Csardasul - pe melodie maghiară, în 2/4 - este cel mai frecvent. De remarcat că vîrstnicii mai ştiu figurile autentice ale acestui dans, dar tinerii, necunoscîndu-le, improvizează o coregrafie oarecare (cu învîrtiri şi bătăi din picioare). Nu lipsesc nici Polka şi Valsul (valčík), iar mai recent şi dansurile moderne; uneori se dansează şi dansuri româneşti - din partea locului, sau general cunoscute.

Prin mijlocirea căminului cultural, unii învăţă-

tori încearcă un reviriment: echipa de dans îşi îmbogăţeşte repertoriul cu dansuri din Slovacia (Beseda, Reznik etc.) Acestea plac tuturor, dar ... nu sînt semne că vor intra în circulaţia folclorică a locului.

Toate dansurile sînt mixte; dansuri fecioreşti nu sînt; fetele, însă, dansează uneori şi singure (în formaţie de cerc, cîntînd o melodie de csardas, improvizează diferite figuri coregrafice).

Strigături, ca la români, slovacii nu obişnuiesc, ci doar chiote şi fluierături - din cînd în cînd.

Aşadar, folclorul coregrafic se prezintă şi el destul de slab. Este lăudabil faptul că intelectualii - sesizînd paguba produsă patrimoniului cultural prin pierderea dansurilor naţionale - încearcă reînvierea lor.

\+ \+ \+

Din succinta noastră prezentare - completată, în A n e x ă, cu cîteva exemple caracteristice - se desprinde imaginea folclorului muzical al slovacilor din Bihor, folclor ale cărui trăsături îi conferă un specific bine conturat, care îl deosebeşte nu numai de folclorul poporului român în mijlocul căruia ei trăiesc, ci chiar şi faţă de folclorul altor popoare din marea familie a slavilor. De remarcat că acest folclor poartă amprenta feluritelor influenţe străine, cea mai puternică fiind a folclorului maghiar. Asupra folclorului român, folclorul slovac nu a exercitat nici o influenţă.

Este impresionantă, totodată, păstrarea acestui valoros tezaur folcloric tradiţional, cu toate grelele condiţii de viaţă pe care slovacii emigraţi le-au avut în Transilvania, atît în timpul stăpînirii habsburgice, cît şi a orînduirii burghezo-moşiereşti. De asemenea, este cu totul remarcabilă îmbogăţirea folclorului slovacilor bihoreni cu producţii noi - create în noua lor patrie, în tot timpul celor 200 de ani de la emigrarea lor, cît şi mai ales astăzi, în epoca socialistă.

Cercetarea noastră a demonstrat încă un fapt: evoluţia folclorului slovac din Bihor a dus la interesante variante ale materialului originar din Slovacia, care culminează cu vertigi-

noasa transformare (a conţinutului şi a formei) ce are loc în zilele noastre. Ceea ce, în perspectiva timpului, va ridica folclorul slovac bihorean la un nivel superior.

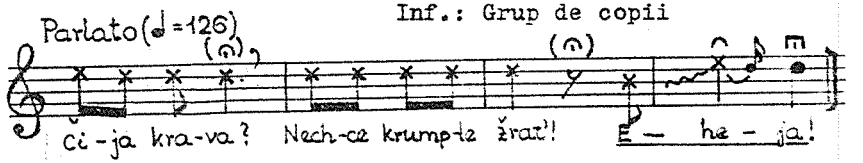
Difuzarea sa prin intermediul mişcării artistice de amatori, precum şi aprecierea de care el se bucură în masele largi sînt o dovadă peremptorie despre perena sa valoare ideologico-artistică şi constituie totodată un început promiţător în ce priveşte includerea sa în edificarea culturii noi, socialiste.

A N E X A

Repertoriul copiilor

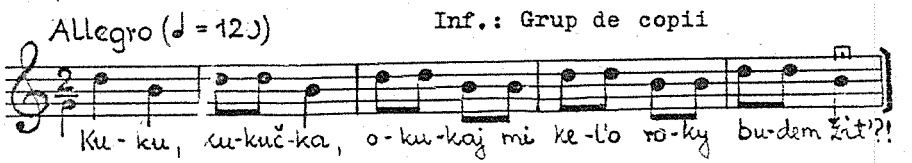
a) La păscut

aug. 1960 com. Făget (f. Valea Ungurului)
Inf.: Grup de copii



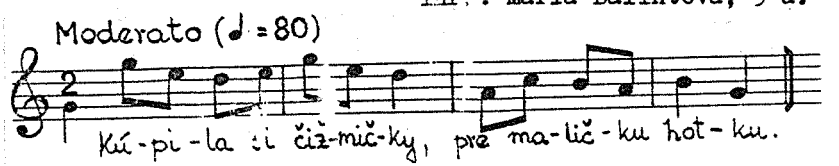
b) La cuc

aug. 1960 com. Făget (f. Valea Ungurului)
Inf.: Grup de copii



c) La surioară

aug. 1960 com. Şinteu
Inf.: Maria Bálintová, 9 a.



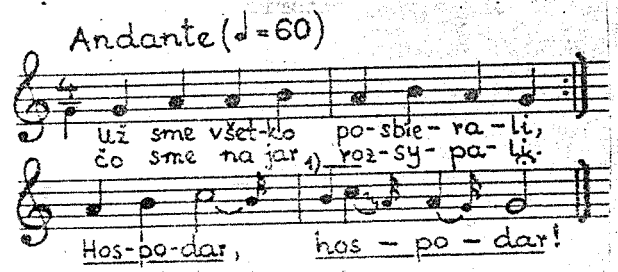
Repertoriul de muncă

Cîntec la seceriș

dec. 1955

com. Făget (f. Valea Ungurului)

Inf.: Anna Hromková, 64 a.
Maria Albertová, 21 a.



1) var. M. Albertova

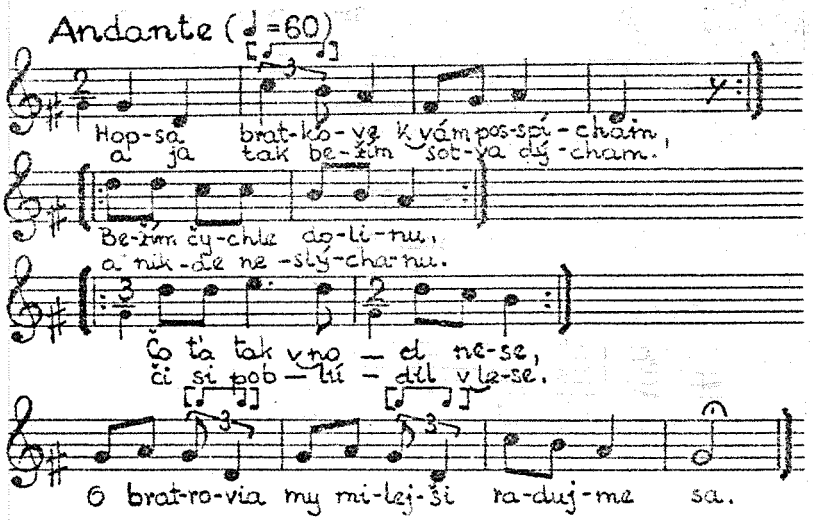
Repertoriul de sărbători

Colindă

dec. 1956

com. Budoiu

Inf.: Ján Jančistý - „Hrčovan", 57 a.

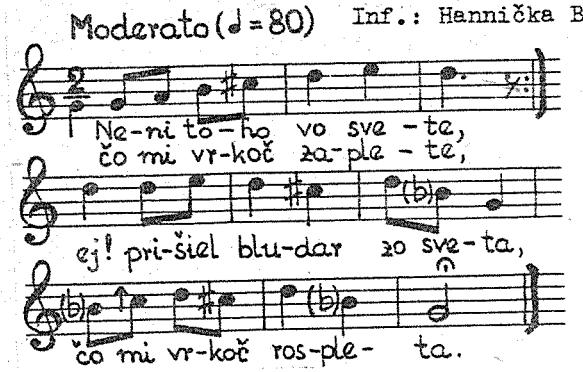


Repertoriul de nuntă

a) La împletitul miresei

dec. 1956 com. Borumlaca

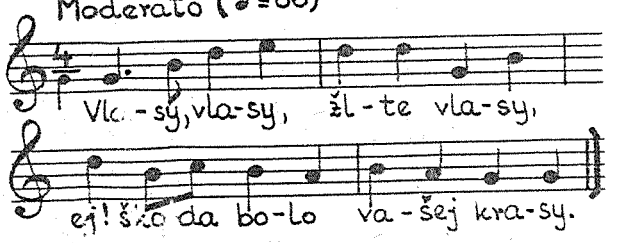
Inf.: Hannička Brnaková, 16 a.



b) Cînd se ia cununa

dec. 1955 com. Valea Tîrnei

Inf.: Anna Koleniaková, 17 a.

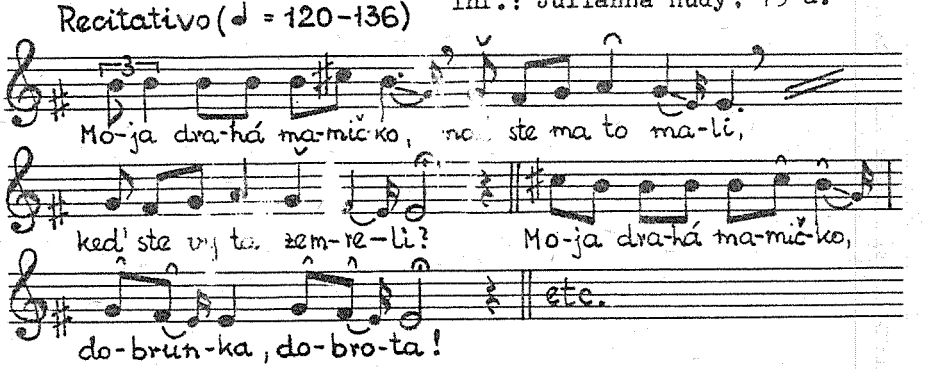


Repertoriul de înmormîntare

Bocet

aug. 1960 com. Şinteu

Inf.: Julianna Hudý, 75 a.

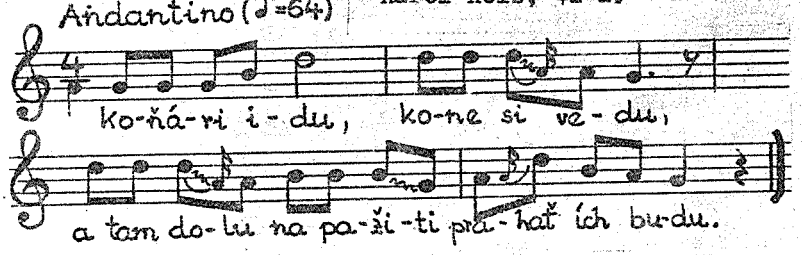


Cîntece neocazionale

a) De stil străvechi

com. Valea Cerului

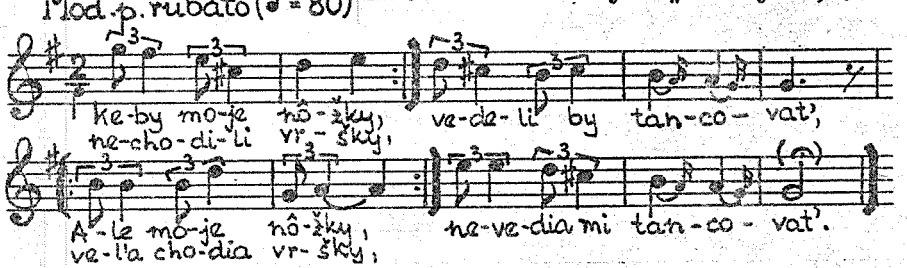
dec. 1956 Inf.: Etela Manura, 47 a.
Karol Koiš, 41 a.



b) De stil vechi

dec. 1956 com. Budoiu

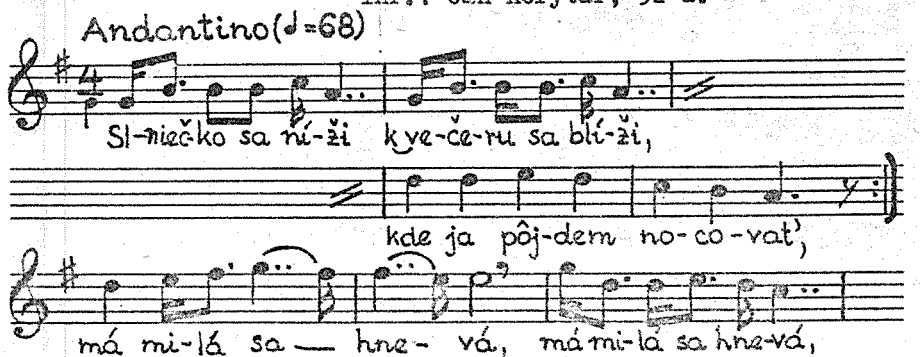
Inf.: Ján Jančistý - „Hrčovjan", 57 a.

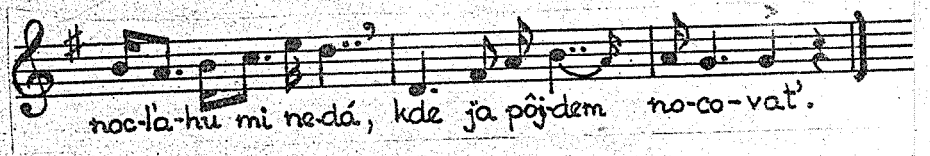


c) De stil modern

com. Valea Tîrnei

aug. 1960 Inf.: Ján Korytár, 52 a.



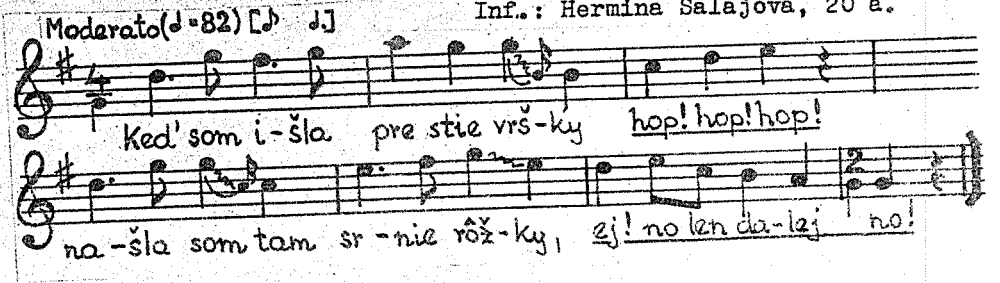


d) De stil actual

dec. 1956

com. Valea Cerului

Inf.: Hermina Salajová, 20 a.

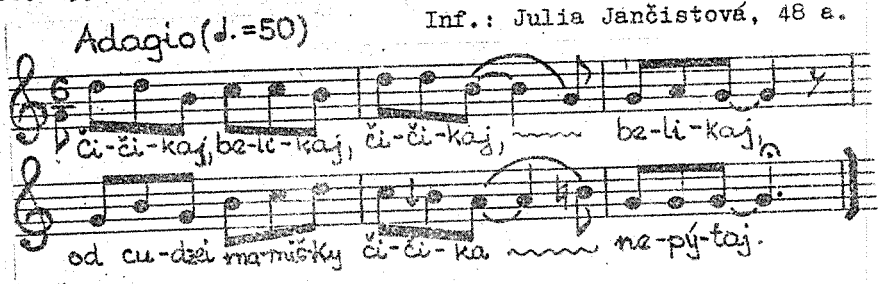


e) De leagăn

dec. 1956

com. Budoiu

Inf.: Julia Jančistová, 48 a.

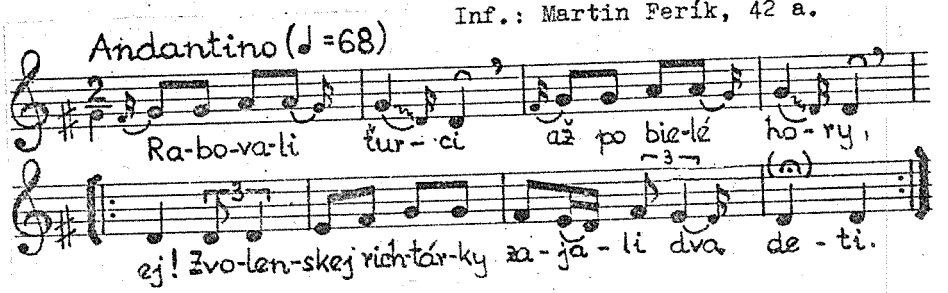


f) Epic-istoric

dec. 1956

com. Borumlaca

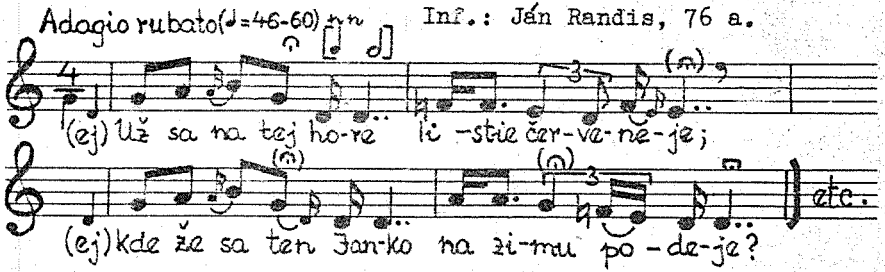
Inf.: Martin Ferík, 42 a.



g) De haiducie

iun. 1957 com. Sacalasău

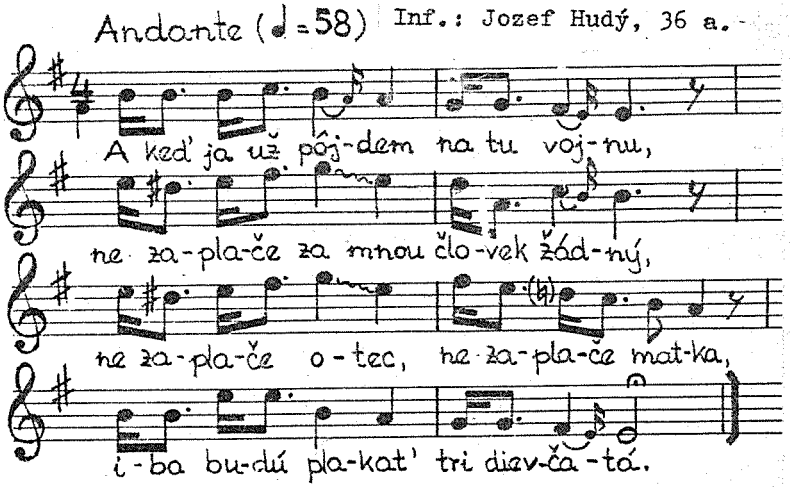
Inf.: Ján Randis, 76 a.



h) De cătănie

aug. 1960 com. Huta Voevozi

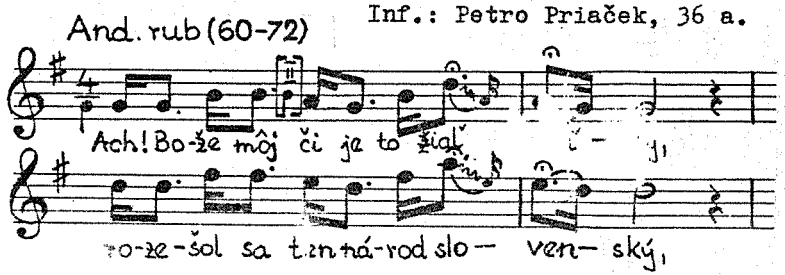
Inf.: Jozef Hudý, 36 a.

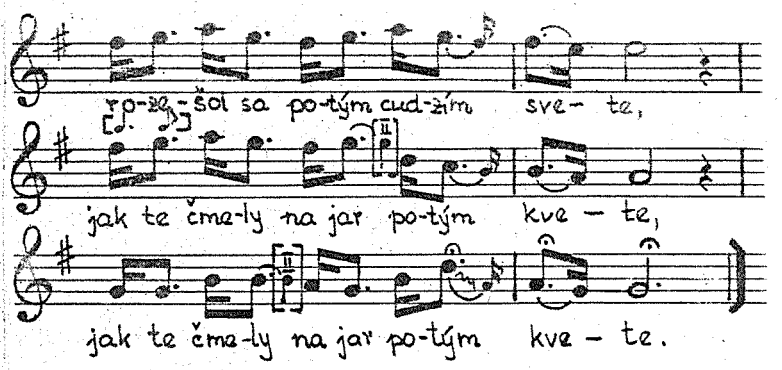


i) Despre repatriere

com. Valea Tîrnei

Inf.: Petro Priaček, 36 a.





Le folklore musical des Slovaques de Bihor

Ioan R. Nicola

Résumé

Continuant l'action de recherche du folklore musical des différentes minorités nationales de notre pays, l'auteur a entrepris entre 1956-1960 des recherches chez les Slovaques de Bihor, recueillant et enregistrant sur magnétophone plus de 500 chansons.

Ces Slovaques sont venus de la Slovaquie de l'est entre 1775-1848 en qualité d'ouvriers forestiers ou d'ouvriers pour les premières manufactures. En 1946 du total de 30.000 Slovaques, un tiers s'est répatrié.

Leur folklore (une partie apporté de la Slovaquie, une autre créée dans leur nouvelle patrie) assez riche et varié, a subi une grande influence hongroise. Il y sont représentés tous les genres et répertoires (des enfants, de travail, de fête, de noces). Le répertoire d'enterrement est inexistent. Il n'y a pas de ballades, seules des chansons épiques à thémes diverses. La chanson proprement dite, ayant un contenu lyrique - avec ses différentes genres - représente la majorité des productions et possède le plus puissant spécifique éthnique. Appartenant à des styles variés, les mélodies sont du type „parlando giusto" ou ont un caractère de danse. Le folklore instrumental n'est pratiqué que par les enfants. Le folklore corégraphique se réduit à des danses d'origine hongroise. De nos jours, les intellectuels cherchent à ressusciter les anciennes danses de la Slovaquie

Die Musikfolklore der Slowaken aus dem Gebiet Bihor

Ioan R. Nicola

Zusammenfassung

Seine Forschungen über die Musikfolklore der verschiedenen nationalen Minderheiten unseres Landes fortsetzend, hat

der Verfasser in den Jahren 1956-1960 Untersuchungen bei den Slowaken aus Bihor durchgeführt und über 500 Lieder auf Tonband aufgenommen.

Diese Ansiedler kamen in den Jahren 1775-1848 aus dem östlichen Teil der Slowakei und arbeiteten im Forstbereich oder in den ersten Manufakturen die im Gebeit östlich von Oradea entstanden. Von der Gesamtzahl von 30.000 Slowaken sind im Jahre 1946 ein Drittel in ihre Heimatland zurückgekehrt.

Ihre Folklore (teilweise aus der Slowakei übernommen, teilweise in ihrer neuen Heimat geschaffen) ist reichhaltig und vielfältig, hat jedoch einen bedeuten ungarischen Einfluss erlitten. Es sind darin fast alle Gattungen enthalten (Kinderlieder, Arbeitslieder, die an Festtage und Hochzeitsbrauch gebundenen Lieder). Die Totenklagelieder fehlen, ebenso die Balladen; hingegen umfasst die Folklore der Slowaken aus Rumänien Lieder mit epischem Charakter mit unterschiedlicher Thematik. Das „eigentliche Lied" (cîntecul propriu-zis), lyrischen Inhalts, mit seinen verschiedenen Abarten, bildet den grössten Teil der Produktionen und weist die prägnantesten ethnischen Merkmale auf. Die Melodien verschiedenartiger Stile gehören dem Typ des „parlando giusto" an. Einige dieser Lieder haben Tanzcharakter. Die instrumentale Folklore wird nur von Kindern ausgeübt. Die choreographische Folklore beschränkt sich auf Tänze ungarischen Ursprungs. Heute setzen sich die Intelektuellen dieser nationalen Minderheit für die Wiederbelebung der alten slowakischen Tänze ein.

The musical folklore of the Slovaks in Bihor

Ioan R. Nicola

Summary

Continuing the researches of the musical folklore of the national minorities in our country, the author effected - between 1956-1960 - researches among the Slovaks in Bihor, collecting and recording over 500 songs.

The Slovaks came from East Slovakia - between 1775-1848 - as wood workers or for the first manufactures. In 1946, from the total of 30.000 Slovaks, a third repatriated.

Their folklore (partially brought from Slovakia, partially created in their new country is sufficiently rich and varied: it suffered a strong Hungarian influence. All genres and repertoires are represented (children, work, holidays, wedding). The funeral repertoire is inexistent. Ballads do not exist, only epical songs, with a diverse thematics. The proper song, of a lyrical content - with its different species - constitutes the majority of the productions and owns the most specific ethnic character. With different styles the melodies belong to the „parlando giusto" type, some have a dance character. The instrumental folklore is practised only by children. The choreographic folklore is reduced to dances of Hungarian origine. Nowadays, the intellectuals try to revive the old dances of Slovakia.

INIŢIERE ÎN CREAŢIA MUZICALĂ LA NIVELUL ÎNVĂŢĂMINTULUI ELEMENTAR

Péter Vermesy

Prezenta comunicare are la bază materialul unui capitol teoretic din cartea Pimpimpáré - Poezii şi muzică pentru copii, realizată în colaborare cu poetul S z i l á g y i D o m o k o s[1].

De mai mult timp ne preocupă problema pe care o considerăm esenţială pentru educaţia muzicală a copiilor: cea a v a l o r i f i c ă r i i i n s t i n c t u l u i c r e a t o r i m p r o v i z a t o r i c, în virtutea aprofundării acelor cunoştinţe teoretice şi practice pe care, în momentul de faţă, copiii şi le însuşesc exclusiv prin muzica gata dată, compusă de alţii. (Pericolul acestei stări se cunoaşte, în genere: copilul pierde uneori definitiv interesul faţă de muzică, fiind silit să redea numai şi numai muzica altora).

Semnalăm aici că în muzicologia noastră există un viu interes în acest domeniu; ne referim în special la cele două comunicări semnate de L i v i u C o m e s - Asupra unor mijloace pentru introducerea copiilor în muzica vocală polifonică şi O metodă de iniţiere a copiilor în polifonia la 3 voci[2], care apelează la acelaşi instinct, valorificîndu-l pe tărîmul polifoniei. In capitolul amintit al cărţii noastre încercăm să conturăm pe concret ideea c o m p u n e r i i m u z i c a l e m o n o d i c e. Inainte însă de a relata în ce anume constă metoda propusă, dorim să argumentăm pe scurt necesitatea acestei inovaţii, precum şi acele procedee metodologice pregătitoare care sînt menite să asigure o temelie re-

1. S z i l á g y i D o m o k o s - V e r m e s y P é t e r, Pimpimpáré - Vers és muzsika gyermekeknek, Ed. Kriterion, Bucureşti, 1976.

2. In: Lucrări de muzicologie, vol.1 şi 4, Cluj, 1965, respectiv 1968.

ală acesteia.

Se ştie că pedagogia muzicală, în faza ei actuală, nu poate asigura pe deplin o bază pentru pătrunderea în esenţa muzicii secolului nostru a viitorului auditor sau specialist. Asistăm aici la un fenomen ce constituie o problemă de valabilitate mondială. Pe de altă parte, este clar că scopul pedagogiei muzicale nu poate fi rezumabil la problemele creaţiei contemporane. Prin urmare, trebuie găsită o soluţie care să înlesnească deopotrivă cunoaşterea trecutului şi a artei muzicale de astăzi.

In căutarea modalităţii optime, am ajuns la concluzia că procesul de învăţământ muzical trebuie să se axeze pe tratarea p r i n c i p i i l o r d e b a z ă a l e c r e a ţ i e i, universal-valabile, urmărind formele lor de realizare de la simplu la complex. Aceste principii sînt: cel al r e l u ă r i i, al v a r i a ţ i e i şi - implicit - al d i n a m i z ă r i i, şi, în fine, principiul c o n t r a s t u l u i.

Materialul muzical pe care îl propunem drept punct de pornire al învăţământului muzical, material în care principiile mai sus înşirate se manifestă într-o formă deosebit de clară, este f o l c l o r u l c o p i i l o r. Acesta, precum se ştie, constituie şi astăzi un obiect de studiu al muzicologiei; noutatea propunerii noastre se rezumă la p r i s m a prin care acesta să se studieze. In privinţa însuşirii materialului - pe lîngă metodele cunoscute şi aplicate astăzi -, propunem o modalitate ce ni se pare deosebit de eficace: m e m o r i z a r e a p r i n s t r u c t u r ă, adică însuşirea prealabilă a materiei muzicale pure, a celulelor muzicale de bază, cu structura lor ritmică şi melodic-intervalică, urmată de memorarea modalităţilor de continuare, de dezvoltare etc.- într-un cuvînt, însuşirea l o g i c i i d e c o n s t r u c ţ i e şi, prin ea, a cîntecului ca atare. Ar fi vorba, prin urmare, de un fel de iniţiere analitică în formele muzicale, la nivel elementar, a cărei bază este aici [illegible] o axiomă a psihologiei infantile: copilul este întotdeauna interesat de structura lăuntrică a fenomenelor.

Ajungînd astfel în posesia cunoştinţelor necesare, urmează ca elevul să creeze el însuşi, cu alte cuvinte să vorbească

în limba muzicii pe baza vocabularului însuşit şi conştientizat.

Mai menţionăm, însă, un fapt: în procesul de predare a limbilor şi a literaturii, c o m p u n e r e a se prezintă drept o exigenţă cu totul firească, fără ca scopul exerciţiilor să fie neapărat formarea de oameni de litere sau creatori. Compunerea literară, aşadar, se prezintă ca o condiţie s i n e q u a n o n a unei culturi generale temeinice, iar celor ce vor deveni totuşi specialişti în literatură li se dă prin aceste exerciţii un ajutor de nepreţuit.

In predarea muzicii se observă aici un gol penibil. Scrisul muzical, cum arătam mai sus, se rezumă deocamdată exclusiv la scrierea şi citirea textelor muzicale gata date. Acel aport creator al elevului pe care l-am comentat vorbind de predarea literaturii se rezumă, în învăţămîntul muzical de specialitate, la rezolvarea temelor polifonice în stiluri de mult înflorite, în cadrul disciplinelor de armonie şi contrapunct - către sfîrşitul studiilor -, acestea nefiind pregătite de nici o disciplină în cadrul căreia s-ar crea monodic. Ar fi acesta oare un specific al muzicii? Credem că este mai degrabă vorba despre o rămînere în urmă a pedagogiei muzicale.

Am descris mai înainte acele metode pregătitoare pe care le considerăm necesare pentru a putea accede la creaţia muzicală. Preconizăm ca exerciţiile de compunere muzicală să fie începute concomitent cu însuşirea noţiunilor teoretice şi practice legate de o anumită problemă. Astfel, spre exemplu, după însuşirea noţiunilor elementare de ritm a sunetelor s o l - m i şi a cîtorva melodii bazate pe acest biton, elevul va fi solicitat (sau mai bine zis, i se permite!) să compună şi el cu materialul sonor însuşit.

Firesţe, pentru a putea rezolva această problemă, va fi nevoie de anumite puncte de reper legate de materia muzicală pură ce urmează să fie folosită. Iată care sînt acestea:

a) Sistemul sonor propriu cîntecelor de copii, de la formele oligocordice pînă la hexacord. Pe lîngă simplitatea sa, acest sistem are un deosebit avantaj: el este universal, precum subliniază K o d á l y, nelegat, în fond, de teritoriu şi - mai ales - de epoci istorice. Cunoştinţele noastre despre acest sistem, precum şi recentele investigaţii ale lui

G h e o r g h e P e t r e s c u[3] privitoare la sistematizarea şi posibilităţile combinatorice oferite de acesta ne dau certitudinea că materia pur melodică a metodei noastre reprezintă o bază reală.

b) Sistemul ritmic al cîntecelor de copii, elaborat de C o n s t a n t i n B r ă i l o i u[4], care intră de asemenea în sfera cercetărilor lui Gh. Petrescu, reprezintă celălalt punct de reper, de valabilitate - în fond - universală, rezultînd, bineînţeles, că specificul naţional, legităţile prozodice ale diferitelor limbi - ca şi la punctul a), de altfel, - afectează alegerea formulelor ritmice. Menţionăm aici nevoia, resimţită uneori, a unei simplificări neînsemnate privind scriitura formulelor ritmice în fazele de început ale exerciţiilor noastre.

c) Texte populare şi culte - numărătoare, poezii destinate copiilor etc. -, a căror structură ritmică este similară cu cea a cîntecelor populare de copii. Acestea vor sta la baza formei muzicale, influenţînd, bineînţeles, structura ritmică şi cea melodică.

Se observă, deci, că toate cele trei puncte de reper apelează la fenomene deosebit de familiare copiilor. Aceştia, creînd în cadrul sistemului sonor şi ritmic al cîntecelor de copii, nu fac altceva decît să folosească c o n ş t i e n t limbajul lor propriu. Textele folclorice şi literare, pe lîngă funcţia lor amintită în asigurarea formei, vor reprezenta desigur o reală sursă de inspiraţie. Astfel - şi acest lucru dorim să-l relevăm cît mai pronunţat -, am evitat orice îngrădire artificială, ca şi rigiditatea unor reguli aparţinătoare stilurilor muzicale trecute, asigurînd un cadru stilistic pe cît de simplu, pe atît de contemporan.

Cele trei repere în procesul de creaţie vor fi folosite în ordine inversă faţă de eşalonarea lor de mai sus (făcută din unghiul de vedere al pedagogului): după studierea textu-

---

3. Gh. P e t r e s c u, Memoratorul muzical 2 3 4, comunicare la Sesiunea ştiinţifică a cadrelor didactice de la Conservatorul de muzică „G. Dima", Cluj-Napoca, 1976.

4. C. B r ă i l o i u, Ritmul copiilor, în: Opere, vol. I, Ed. muzicală, Bucureşti, 1976, pp. 119-171.

lui, obţinem scheletul ritmic cel mai firesc, „colorîndu-l" cu înălţimi de sunete, strîns legate de cea mai firească prozodie. (In urma unor experiemnte efectuate, avem convingerea că aceste deziderate se realizează extrem de uşor).

Inainte de a trece la exemplificarea metodei, ţinem să semnalăm că am ezitat şi ezităm în continuare să pronunţăm termenii n o u sau i n o v a ţ i e în legătură cu această metodă. Cu atît mai mult, cu cît aceasta,de fapt, nu este deloc nouă: este vorba mai degrabă despre r e c a p i t u l a r e a c o n ş t i e n t ă a primelor etape ale drumului pe care l-a parcurs omenirea la începuturile istoriei muzicii.

Textul ce ne va servi drept punct de plecare - o poezie de Szilágyi Domokos - are un caracter de numărătoare (ca atare, considerăm că nu este nevoie de traducere):

Akom-bákom,
csirkecubákom!
Rontom-bontom
liba-kacsacombom!

Structura ritmică sugerată de text va fi următoarea (inclusă în $\frac{2}{4}$):

Ex. 1

Să presupunem că s-a însuşit atît teoretic cît şi practic bitonul s o l - m i, fiind de asemenea însuşite cîteva melodii bazate pe aceste sunete. Aşadar, să aplicăm sunetele s o l şi m i la scheletul ritmic obţinut, alternîndu-le periodic (după modelul des întîlnit în folclorul copiilor), din măsură în măsură, indicînd accentele textului prin sunetul mai acut - deci mai evidenţiat - s o l:

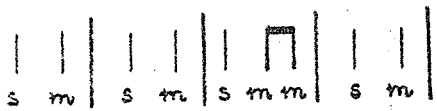
Ex.2

Să confruntăm unităţile de două măsuri între ele. Descoperim că prima şi a treia unitate sînt identice (reluare statică), iar a doua şi a patra unitate - datorită creşterii numărului de silabe - constituie variantele ritmice ale celulei

de bază. Am aplicat, prin urmare, principiul variaţiei în cea mai simplă formă a sa. Unitatea a doua este mai complexă decît prima, iar a patra şi mai complexă, datorită subdiviziunilor valorice. Avem de-a face, deci, cu principiul dinamizării.

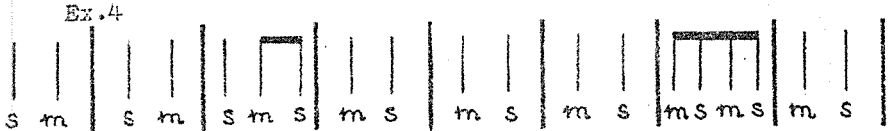
Să alternăm acum aceleaşi sunete din pătrime în pătrime:

Ex.3



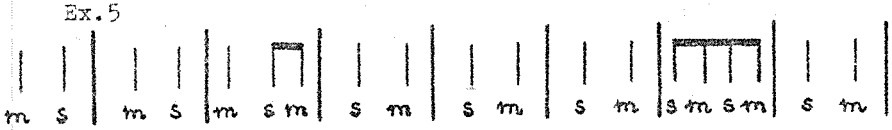
Melodia obţinută este mai dinamică decît prima, legităţile de construcţie fiind însă aceleaşi. Evident, melodiile noastre sînt înrudite. Să creăm o nouă variantă, şi mai dinamică: alternăm cele două sunete, pornind de pe s o l, din silabă în silabă:

Ex.4



Varianta obţinută a modificat sunetele finale, cadenţele devenind mai deschise. Prima şi a treia unitate de două măsuri sînt, prin procesul aplicat, în relaţie de variante, cu inversare în oglindă. Să formulăm o nouă variantă, inversînd toată melodia pe baza acestui principiu:

Ex.5

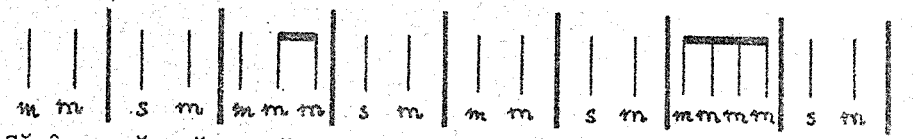


Confruntăm desenul melodic al celor două variante, fiind îndeosebi atenţi la efectul cadenţelor. Cîntăm cele două melodii una după cealaltă, pentru a sesiza fenomenul ce a luat naştere: c o n t r a s t u l c a d e n ţ i a l. Să confruntăm cadenţele cu cele ale frazelor vorbite: care stă mai aproape de intonaţia marcată cu virgulă, care pare a fi analogă cu sfîrşitul de frază marcat cu punct? Să ne „jucăm" mai departe cu cele două sunete. Primul sunet din fiecare a doua măsură să fie m i, iar restul s o l:

Ex.6

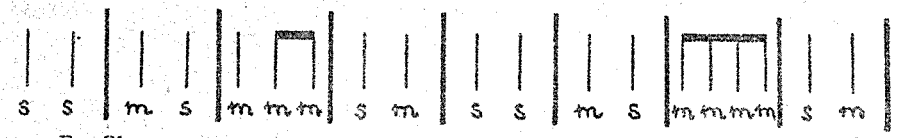
Să inversăm şi această melodie pe baza principiului de oglindă:

Ex.7

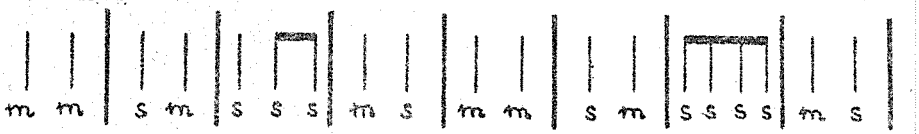


Să încercăm să evităm monotonia lor, alternîndu-le. Iată cele două posibilităţi: începutul cu s o l, şi, respectiv, m i:

Ex.8a



Ex.8b



Să inventăm variante noi, din ce în ce mai interesante. Considerăm foarte important ca melodiile să fie scrise numai ulterior! Evident, nu toate variantele vor fi la fel de reuşite. Unele dintre ele vor fi exagerate, altele plicticoase - ceea ce este firesc într-un cadru sonor aşa de restrîns. Să analizăm întotdeauna care sînt cauzele melodiilor sau fragmentelor nereuşite: motive de prozodie, preponderenţa exagerată a vreunuia dintre sunetele folosite etc.

Din exemplificările noastre a reieşit că în prima fază a exerciţiilor, principiile de creaţie de bază apar strîns legate de legităţile textului, că ele sînt aplicate oarecum involuntar şi descoperite ulterior. In următoarele etape ale exerciţiilor urmează ca ele să fie folosite din ce în ce mai conştient, folosindu-se uneori posibilităţile programatice oferite de text, materialul sonor utilizat fiind, evident,mai bogat,şi ajungînd - precum am semnalat - pînă la hexacord. Acest material din ce în ce mai bogat oferă posibilităţi combinatorice mai variate, astfel încît exerciţiile pot deveni din ce în ce mai interesante.

Initiation à la création musicale au niveau de l'enseignement élémentaire

Péter Vermesy

Résumé

Le travail propose l'exploitation de l'instinct créateur propre à l'âge enfantin. A la suite des explorations dans le domaine du folklore des enfants, l'auteur propose des textes - folkloriques ou cultivés - en vue de l'élaboration dans plusieurs variantes musicales. Le travail constitue un synopsis de la III-e partie du volume „Pimpimpáré" (Ed. Kriterion,Bucureşti, 1976).

Anleitung zum Komponieren bei Kindern der niedrigen Schulstufen

Péter Vermesy

Zusammenfassung

In vorliegender Arbeit bringt der Verfasser einen Vorschlag, den kreativen Instinkt, der dem Kindesalter eigen ist, nutzbar zu machen. Auf Grund seiner Forschungen im Bereich des Kinderliedgutes werden Texte mit volksliedmässigem oder künstlerischem Charakter vorgeschlagen, um in mehreren musikalischen Varianten ausgearbeitet zu werden. Die Arbeit liefert eine Übersicht des III. Teils des Bandes „Pimpimpáré" (Ed. Kriterion,Bucureşti,1976).

Initiation in the musical creation at the level of elementary school teaching

Péter Vermesy

Summary

The paper suggests the exploitation of the creative instinct characteristic to infantry. Starting from basic exploration in the field of the children's folklore the author suggests some texts - either folkloric or cultured or s t issued in several musical variants. The paper is a sy ps of the third part of the volume „Pimpimpáré" (Ed.Kriterion, ucureşti, 1976).

DISPOZITIV PENTRU ŢINEREA ARCUŞULUI INSTRUMENTELOR MUZICALE CU COARDE

George Iarosevici (1910-1975)
Serafim Christescu

Invenţia se referă la un dispozitiv pentru ţinerea arcuşului instrumentelor cu coarde şi arcuş, în vederea dispunerii corecte a degetelor în timpul execuţiei muzicale.

După cum se ştie, forma arcuşului, astfel cum este folosit la instrumentele muzicale cu coarde şi arcuş, nu ţine cont de structura mîinii, din care cauză locul şi poziţia degetelor se stabilesc de persoana care execută partitura muzicală, în mod arbitrar, în funcţie de priceperea acesteia. Ca urmare, poziţia degetelor nu este uneori cea mai indicată, ceea ce duce la sporirea efortului muscular pentru ţinerea arcuşului.

Pentru remediere, se cunosc dispozitive care, fixate de talonul arcuşului, îi măresc grosimea, uşurînd prin aceasta apucarea. Ele nu prezintă însă elemente care să stabilească locul de dispunere al fiecărui deget, lucru deosebit de dificil pentru instrumentiştii începători. Datorită formei inadecvate a talonului arcuşului şi a lipsei unor organe pentru stabilirea poziţiei degetelor, degetele instrumentiştilor mai slab pregătiţi au tendinţa de lunecare, deficienţă care nu poate fi compensată decît prin exerciţii relativ îndelungate.

Invenţia înlătură neajunsurile semnalate. Dispozitivul (vezi schiţa) destinat pentru vioară şi violă este format dintr-un talon (1), în formă de placă, fixat de o baghetă (2) a arcuşului viorii, de o construcţie în sine cunoscută, cu ajutorul unui şurub (3). Într-un colţ superior al talonului este practicată o scobitură (a), care constituie locaşul pentru dispunerea degetului mare. Pe faţa sa opusă, talonul (1) este prevăzut cu două grupuri de orificii filetate (b şi c), într-unul dintre orificiile din fiecare grupă fiind fixate, cu

ajutorul a cîte un şurub, o placă de dispunere a degetului inelar (4) şi o placă de dispunere a degetului mijlociu (5),în formă de semilună şi identice între ele. Solidar cu şurubul (3) este dispus un colier (6), pe care este fixată o placă de dispunere a degetului mic (7). Un al doilea colier (8) este, de asemenea, solidar cu şurubul (3), servind pentru fixarea plăcii de dispunere a degetului arătător (9).

Poziţia plăcilor (4 şi 5) este reglabilă, prin fixarea lor într-un alt orificiu din grupa de orificii filetate din grupele b şi c. In timpul execuţiei muzicale, degetul mare este dispus în scobitura a, iar fiecăruia dintre celelalte degete (placa 4, 5, 7 şi 9) asigurîndu-i-se stabilitatea prinderii arcuşului.

Conform unui al doilea exemplu de realizare, dispozitivul destinat pentru violoncel este format dintr-un talon (10), în formă de placă, identic cu primul talon (1), fixat pe bagheta (11) a arcuşului violoncelului cu ajutorul unui alt şurub (12). Pe o faţă a talonului (10) este dispusă într-un colţ superior o altă scobitură (d), iar pe faţa opusă - două grupuri de orificii (e şi f), de asemenea filetate; de fiecare dintre acestea sînt fixate - cu ajutorul cîte unui şurub - o placă de dispunere a degetului mijlociu (13) şi o placă de dispunere a degetului arătător (14), în formă de nasture adîncit la mijloc, identice între ele. Cu ajutorul unui colier (15), identic cu celălalt colier (8), este fixată printr-un şurub (12) - şi o placă de dispunere a degetului arătător (16), identică cu placa (9).

Modul de reglare şi folosinţă a acestui dispozitiv este acelaşi ca şi în cazul exemplului de realizare precedent.

Comparativ cu alte dispozitive avînd aceeaşi destinaţie, cel care formează obiectul invenţiei noastre prezintă avantajul de a stabili locul corect de dispunere a degetelor, potrivit particularităţilor fiziologice ale mîinii instrumentiştilor. El poate fi folosit pentru arcuşuri de construcţie obişnuită, fără a influenţa modul de interpretare. Din aceste cauze, dispozitivul permite învăţarea rapidă a modului corect de ţinere a arcuşului, reducîndu-se la minimum faza de învăţare a acestuia şi uşurînd-o, în acelaşi timp.

(Brevet O.S.I.M. Nr.55790, 21 septembrie 1972).

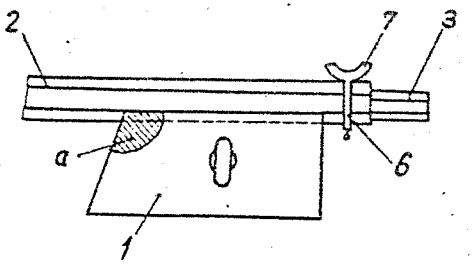


Fig. 1

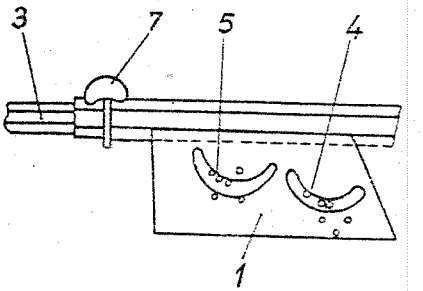


Fig. 2

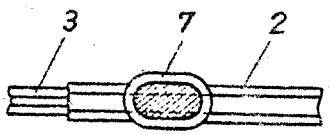


Fig. 3

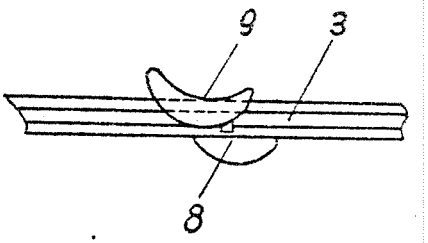


Fig. 4

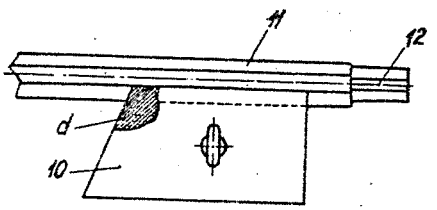


Fig. 5

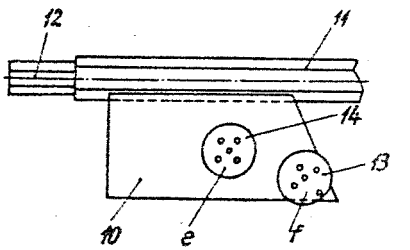


Fig. 6

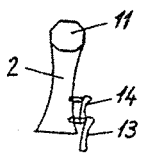


Fig. 7

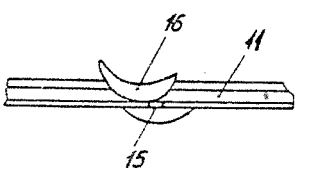


Fig. 8

Dispositif pour le maintient de l'archet des instruments musicaux à cordes

George Iarosevici
Serafim Christescu

Résumé

L'invention se rapporte à un dispositif qui facilite la prise correcte de l'archet, vizant une disposition correcte des doigts, conformément aux particularités physiologiques de la main de l'instrumentiste. Appliqué sur la baguette de l'archet, le dispositif - construit en deux variantes pour les instruments hauts et pour les graves - contient certains creux et de petites plaques en vue de la fixation de chaque doigt.

Eine Vorrichtung zum Halten des Bogens der Streichinstrumente

George Iarosevici
Serafim Christescu

Zusammenfassung

Die Erfindung bezieht sich auf eine Vorrichtung, die das korrekte Fassen des Bogens erleichtert und dem Zweck dient, die Finger während der Ausführung richtig anzusetzen, entsprechend der physiologischen Beschaffenheit der Hand des Instrumentalisten. Die Vorrichtung - in zwei Varianten, für hohe und tiefe Instrumente, gebaut - wird an den Stab des Bogens befestigt und ist mit Einkerbungen und verstellbaren Plättchen für das Ansetzen jedes einzelnen Fingers versehen.

Device for keeping the bow of the musical string instruments

George Iarosevici
Serafim Christescu

Ic 969/32
J. 138-451/1981

Summary

The invention refers to a device to easy the correct gripping of the bow, viewing a correct disposing of the fingers, in accordance with the phisiological characteristics of the instrumentalist's hand. Applied on the wand of the bow, the device - built in two variants, for high pitched and low pitched instruments - contains certain grooves and small plates for the fixation of each finger.

Comanda nr. 3934/1979
Tirajul : 600 exemplare
Prețul : 24,oo lei

CONSERVATORUL „G. DIMA" BIBLIOTECA
Inv. 1986